CRITIQUE, festival. TORRE DEL LAGO, 71e Festival Puccini (Amphithéâtre de plein air), le 23 août 2025. PUCCINI : Madama Butterfly. V. Sepe, V. Costanzo, C. Mogini… Manu Lalli / Francesco Ivan Ciampi

La mise en scène 2025 de *Madama Butterfly* au Festival Puccini de Torre del Lago a présenté une interprétation moderne de l'opéra de Giacomo Puccini, le présentant comme une méditation sur la domination masculine et la vulnérabilité des femmes dans les structures patriarcales. La soprano napolitaine très demandée Valeria Sepe a remplacé au dernier moment Maria Agresta, initialement prévue. Elle a été éblouissante dans les exigences du rôle déchirant de Puccini, maîtrisant la partition avec une profondeur émotionnelle et une assurance technique, dotée d'une voix lustrée, capturant l'espoir juvénile, la dévotion et le désespoir ultime de Butterfly.

Valeria Sepe a été constamment passionnante, répondant aux formidables exigences de Puccini avec une sensibilité dramatique. La soprano a fait preuve d'une souplesse vocale et d'un contrôle envoûtants, que ce soit dans un excitant « *Un*

Bel Dì Vedremo » ou la puissance dramatique de « *E Questo? Egli Potrà Pure Scordare?* » : l'*aria* a conservé son impact, même si le public avait déjà vu l'enfant. Son timbre clair et sa pureté lyrique, combinés à une forte projection, ont fait d'elle une Cio-Cio-San délicieuse et redoutable.

Pinkerton, incarné par **Vincenzo Costanzo**, alliait un charisme scénique irrésistible à un ténor doré, le rendant captivant tant vocalement que dramatiquement. Il est apparu dans un uniforme naval américain sombre historiquement exact plutôt que dans un costume blanc conventionnel, et a chanté magnifiquement avec un ténor solaire totalement envoûtant. Sa présence scénique confiante et fanfaronne, combinée à une volonté d'enlever sa chemise pendant la séduction de la jeune Cio-Cio-San à l'Acte I, a souligné à la fois le déséquilibre de pouvoir sexualisé au cœur du récit et l'exploration par l'opéra du désir et de la domination.

Dans un choix de distribution plutôt luxueux, le fin baryton **Luca Micheletti** (Sharpless) a ajouté de la dignité et a chanté avec aisance et raffinement. Le personnage de Goro, doté d'une caractérisation parfaitement répugnante, était tenu par **Nicola Pamio**, et Yamadori, l'amoureux éconduit, était interprété par **Manuel Pierattelli**, complétant ainsi une distribution solide. Toujours centrale dans le succès d'une production de Butterfly, la Suzuki de **Chiara Mogini** a offert chaleur et contrepoint, en servante sensée et dévouée. La jeune mezzo-soprano a chanté avec assurance. Enfin, **Kate Pinkerton**, jouée par **Francesca Paoletti**, a efficacement communiqué la critique plus large de la production concernant la subordination féminine.

Francesco Ivan Ciampi, en remplacement d'Antonino Fogliani, a dirigé avec clarté et sensibilité. Il a superbement mis en lumière l'orientalisme de la partition de Puccini et a travaillé en tenant compte des chanteurs.

Installée dans l'emblématique amphithéâtre en plein air du

festival sur les rives du lac Massaciuccoli, la production a démontré la rigueur conceptuelle de la metteuse en scène, scénographe et costumière **Manu Lalli**, qui a façonné tous les aspects visuels et dramatiques de la mise en scène. Le travail de Lalli s'est avéré minimaliste : plutôt que de tenter de présenter la culture japonaise de manière authentique, elle a utilisé une chorégraphie et des décors stylisés pour l'évoquer. Les femmes étaient vêtues de nuances de rouge et de noir, symboliques à la fois de la passion et de l'emprisonnement. Le décor était très conceptuel : il n'y avait pas de maison réelle avec des murs de papier. Le premier acte comportait plutôt un grand portail japonais Torii. Celui-ci a été retiré après l'entracte alors que l'opéra se transforme en tragédie déchirante. Cependant, cela ne constituait pas une dramaturgie parallèle à la propre narration de Puccini, comme c'est l'obsession de tant de metteurs en scène.

À ce stade, le décor s'était transformé en une scène hivernale alors que Cio-Cio-San regardait les saisons passer. Le choix de ne pas avoir de maison a rendu certaines références textuelles au bâtiment illogiques, et la célèbre scène du fredonnement, traditionnellement mise en scène avec Cio-Cio-San, Suzuki et le petit garçon faisant des trous dans le papier pour guetter Pinkerton, a perdu son impact dramatique conventionnel. Au lieu de cela, les trois étaient placés au centre de la scène avec le chœur apparaissant en arrière-plan. Le choc des cultures était principalement signalé par les officiels du mariage en tenue occidentale formelle, et par les tentatives mélancoliques de Cio-Cio-San d'assumer le rôle d'une « vraie » épouse américaine, ce qui soulignait les thèmes de l'opéra sur le déplacement culturel et l'impossibilité de l'assimilation. De petites touches ont bien fonctionné, comme Cio-Cio-San se brûlant les doigts en essayant d'allumer une cigarette pour Sharpless.

Crucialement, la production a souligné le détachement et

l’indifférence morale de Pinkerton. Dans le choix de mise en scène le plus provocateur, il est apparu avant le suicide de Cio-Cio-San, tenant un bouquet de fleurs et regardant passivement. Cela pouvait suggérer que, malgré ses protestations passionnées de culpabilité et de désespoir, sa mort était « appropriée » à ses yeux. Ce tableau le dépeignait presque comme un spectateur d’un « théâtre oriental » ritualisé et stylisé, un autre spectacle à observer avant de retourner aux États-Unis avec sa femme occidentale idéale. De plus, la participation de Kate Pinkerton à la chorégraphie féminine finale, et le port d’un costume qui, bien qu’occidental, correspondait aux teintes japonaises, suggéraient l’idée que même l’épouse ostensiblement américaine est piégée dans ce système.

D’autres choix de mise en scène, comme la révélation du fils de Cio-Cio-San avant le dénouement final avec Sharpless, ont déplacé l’accent narratif de la tragédie personnelle de Butterfly vers un commentaire plus large sur l’irresponsabilité masculine. Pourtant, Lalli a maintenu l’engagement émotionnel grâce à une narration visuelle intelligente : l’interaction ludique de Suzuki et de l’enfant avec des bateaux en papier origami, se terminant par Suzuki froissant le papier avec dégoût face à la trahison de Pinkerton, symbolisait l’innocence détruite par l’exploitation masculine. Si la Madame Butterfly de Lalli pourrait ne pas satisfaire les puristes cherchant une production fidèle à l’époque, elle a réussi à offrir une perspective moderne sur le genre, le pouvoir et la responsabilité morale. À travers des motifs visuels symboliques, une chorégraphie stylisée et de fortes performances vocales sous la direction de Fogliani, la mise en scène a invité le public à reconsidérer l’œuvre de Puccini à travers un regard contemporain, mettant en lumière le détachement de l’autorité masculine, la vulnérabilité des femmes et les dissonances culturelles au cœur de l’opéra.

Le Festival Puccini 2025 se poursuit jusqu’au 6 septembre,

avec un programme qui inclut *Tosca, Madame Butterfly, Manon Lescaut, La Bohème, Suor Angelica,* et une variété de concerts et d'événements spéciaux. La combinaison du cadre iconique, de l'architecture dramatique et de la beauté naturelle du lac Massaciuccoli continue de faire de Torre del Lago un lieu unique dans le calendrier estivalo-lyrique !

_____

Pour plus de détails sur le programme complet et les billets :
Tél. (+39) 0584 359322
E-mail : ticketoffice@puccinifestival.it

CRITIQUE, festival. TORRE DEL LAGO, 71e Festival Puccini (Amphithéâtre de plein air), le 22 août 2025. PUCCINI : Turandot. C. A. Mills, Y. Eyvazof, C. Lopez Moreno… Alfonso Signorini / Renato

Palumbo

La mise en scène de *Turandot* au Festival Puccini 2025 à Torre del Lago a proposé une interprétation traditionnelle et à grande échelle de la dernière œuvre inachevée du compositeur toscan, tirant le meilleur parti de son cadre lacustre spectaculaire. Peu de salles d'opéra peuvent rivaliser avec l'impact visuel de cet Amphithéâtre de plein air en bordure du Lac Massaciuccoli, avec vue sur la villa de Puccini, et la toile de fond naturelle reste partie intégrante de l'expérience…

Le metteur en scène **Alfonso Signorini** a présenté une production fermement ancrée dans la tradition. Cette reprise de sa fastueuse mise en scène de 2017 évite les réinterprétations modernistes pour une vision traditionnelle qui se complait dans le fantasme orientaliste de Puccini, évoquant une Chine imaginaire de spectacle et d'opulence. Les couleurs vives dominent, avec des reflets dorés et des surfaces laquées rouge brillant sur le décor obscur, tandis que des motifs ornementaux et des scènes au clair de lune fournissent une toile de fond atmosphérique au drame.

L'immense scène exige des décors monumentaux, créés par **Carla Tolomeo,** avec des costumes fantastiques conçus par **Fausto Puglisi**, et un éclairage dramatique de V**alerio Alfieri**. Tout cela évoquait le fantasme orientaliste familier depuis la création de l'opéra en 1926. Il n'y eut aucune tentative de questionner ou d'atténuer la vision exotisée de la Chine par Puccini pour le public moderne. Si certains peuvent trouver cette approche en décalage avec les sensibilités contemporaines, elle a offert une esthétique visuelle cohérente et une focalisation claire sur la musique.

En effet, le manque apparent de considération pour les sensibilités modernes fut peut-être plus évident dans la présentation du trio comique Ping, Pang et Pong. Leurs gestes élaborés et leur jeu de pieds délibérément stylisé « *à la chinoise* » penchaient vers la caricature, soulignant combien cette mise en scène restait fermement ancrée dans les traditions lyriques d'une époque révolue. Que cela soit vu comme une couleur théâtrale ou un anachronisme culturel dépendra du point de vue de chacun, mais cela a souligné l'engagement de la production envers le spectacle plutôt que la réinterprétation.

Musicalement, la soirée fut impressionnante. Sous la direction de **Renato Palumbo**, l'**Orchestre du Festival Puccini** a joué avec précision et une riche palette de couleurs. Les cuivres et les percussions ont donné à la scène des énigmes une touche menaçante, tandis que l'Acte III s'ouvrit sur une palette plus retenue, les cordes produisant un frisson glacé avant le chœur de l'aube. La sonorité peut varier dans l'auditorium en plein air : près de la scène, les détails et l'immédiateté dominent ; plus loin, les textures se fondent en un ensemble plus atmosphérique, parfois au détriment de la clarté.

La soprano américaine **Courtney Ann Mills** a donné une performance magistrale en Turandot. Vocalement sûre et dramatiquement concentrée, elle a projeté l'autorité glaciale de la princesse à l'Acte II, son registre supérieur résonnant d'un éclat métallique, tout en permettant à son timbre de s'adoucir au fil de l'opéra. Le défi de rendre convaincante la transformation de vengeuse impitoyable à amoureuse passionnée est bien connu, mais Signorini a introduit deux éléments visuels frappants qui lui ont conféré une certaine plausibilité. Pendant la fameuse *aria* de Calaf « *Nessun dorma* », Mills est apparue en hauteur sur les murs du Palais Interdit tandis que **Yusif Eyvazov** chantait en contrebas, un tableau qui accentuait le gouffre entre eux tout en suggérant la première faille dans ses défenses. Plus tard, le geste de

Turandot plaçant sa propre couronne sur le corps de Liù après la mort de l'esclave offrit un moment de remords qui approfondit son humanité sans s'écarter de la mise en scène traditionnelle. Eyvazov a apporté endurance et poids vocal à Calaf, maintenant le contrôle et un timbre rond tout au long de ce rôle exigeant. Son « *Nessun dorma* » fut interprété avec une phrasé sûr et des aigus inébranlables, lui valant les inévitables et prolongés applaudissements.

En Liù, **Carolina López Moreno** a chanté avec une chaleur expressive et une élégance lyrique qui ont donné à ses deux principaux arias un impact émotionnel. La soprano boliviano-albanaise, née et élevée en Allemagne, a offert le plus beau chant de la soirée qui s'est pleinement exprimé dans son magnifique aria où elle se sacrifie pour Calaf. Il y eut une grande délicatesse dans ses scènes avec **Andrea Vittorio De Campo**, qui a campé un Timur riche et sonore. Les ministres quasi-comiques Ping, Pang et Pong étaient interprétés par **Stefano Marchisio, Andrea Tanzillo** et **Tiziano Barontini**, avec un jeu d'ensemble bien équilibré, particulièrement dans leur scène réflexive de l'Acte II. Ils ont chanté avec individualité mais ont aussi formé un mini-chœur en trio. Ils ont réussi à jongler entre l'humour et l'horreur de leurs personnages.

La réaction du public fut chaleureusement enthousiaste pour tous les chanteurs principaux, avec des applaudissements prolongés après chaque aria majeur et pendant les saluts. Mills en particulier a semblé savourer l'ovation, ses saluts confiants confirmant une artiste à l'aise tant avec son rôle qu'avec le cadre. Les représentations du festival commencent généralement après que la chaleur de la journée s'est dissipée, ce qui signifie que de nombreux spectacles se poursuivent bien après minuit, ajoutant à la sensation de l'opéra comme une expérience nocturne et immersive.

Pour plus de détails sur le programme complet et les billets :
Tél. (+39) 0584 359322
E-mail : ticketoffice@puccinifestival.it
www.puccinifestival.it

CRITIQUE, festival. SALZBOURG, Grosses Festspielhaus, le 17 août 2025. VERDI : Macbeth. V. Sumlinsky, A. Grigorian, T. Nazmi, J. Guerrero… K. Warlikowski / P. Jordan

Il est tentant de rejeter le *Macbeth* de Giuseppe Verdi mis en scène par Krzysztof Warlikowski au Festival de Salzburg en reprenant la célèbre réplique du grand Shakespeare évoquant « *du bruit et de la fureur, qui ne signifient rien* ». Ce fut une puissante soirée de théâtre, mais il y eut des moments où l'imagination fiévreuse du metteur en scène sembla aller à l'encontre de la musique et

du drame.

Warlikowski a remanié les fondements psychologiques de l'opéra avec une ferveur presque obsessionnelle. Chez Shakespeare, Lady Macbeth meurt en coulisses, consumée par sa propre ambition. Ici, elle survit, sombrant dans une folie démente, tandis que Macbeth est réduit à un toxicomane fragile en fauteuil roulant. Le thème de sa chute fut introduit dès les premiers instants : une femme élégamment vêtue attendant un examen gynécologique, semblant sur le point de découvrir son infertilité. La stérilité devint le moteur de l'action, la folie naissant de la certitude que les héritiers de Banquo triompheraient inévitablement.

Le décor monumental de **Małgorzata Szczęśniak** remplissait toute la scène du ***Großes Festspielhaus***. Un groupe de sorcières glissait d'un côté, une civière attendait le corps de Duncan de l'autre ; les scènes de triomphe et de banquet étaient jouées sur des rangées de sièges ; une passerelle surélevée servait de galerie pour les entrées, tandis que des projections vidéo omniprésentes dominaient l'image scénique. L'univers visuel évoquait une dictature moderne. Lady Macbeth, chantée par **Asmik Grigorian**, et Macbeth, par **Vladislav Sulimsky**, étaient stylisés comme des dirigeants péronistes, élégamment vêtus, saluant leur peuple avant de s'effondrer en un rire cruel une fois portes closes. La scène du banquet – avec la *brindisi* (toast) étincelante de Grigorian et la vision de Banquo par Sulimsky – révéla grotesquement que le festin n'était rien de plus qu'une poupée. D'autres poupées inquiétantes firent surface tout au long de la soirée.

L'imagerie enfantine hantait la mise en scène. Dans « *Patria oppressa* », Lady Macduff empoisonnait ses enfants, dont les corps étaient alignés à l'avant de la scène. Les héritiers de Banquo apparaissaient comme des miniatures grotesques aux têtes surdimensionnées ; les sorcières étaient des enfants

masqués. L'immense **Chœur de l'Opéra d'État de Vienne** portait des brassards frappés du symbole nucléaire. La vidéo finale montrait un garçon – peut-être Fleance, l'héritier de Banquo – errant dans un paysage désolé. Les Macbeth restaient liés l'un à l'autre, Lady Macbeth s'étant tranché les poignets, avec le cordon d'une lampe qu'elle avait traînée tout au long de son délire.

Warlikowski empila les images : des joueurs de tennis frappant des balles sur un court de style médiéval, des clins d'œil aux films de Pasolini, de grotesques échos du *Massacre des Innocents*, des poupées vaudou brandies comme accessoires. L'effet était cumulatif et écrasant. Moins, franchement, aurait été plus. Aux côtés des sorcières et de leurs doubles prophéties, le public fut confronté à des cartes de tarot, à l'oracle d'Œdipe et à une pléthore d'autres symboles, diluant souvent le drame.



Face à cette surabondance symbolique, les chanteurs triomphèrent. **Grigorian** n'est peut-être pas une Verdienne naturelle, mais elle fut une Lady Macbeth magnétique, maîtrisant toute l'étendue de sa voix et captivante par sa présence scénique. Initialement glamour, la déchéance de son personnage fut retracée de manière fascinante. Son « *La luce langue* » de l'Acte II et la scène de somnambulisme « *Una macchia è qui tuttora !* » eurent une force terrifiante, moins une transe rêveuse qu'un rituel perturbé. **Sulimsky l**ui donna la réplique en Macbeth écrasé par la volonté de sa femme. Alors que les meurtres se multipliaient, il se désintégra en un homme brisé, s'accrochant à peine à la réalité. Son air de l'Acte IV, « *Pietà, rispetto, amore* », fut profondément émouvant, bien que son personnage ne fût alors que l'ombre du guerrier qu'il avait été. Ensemble, Sulimsky et Grigorian formèrent un couple perturbant de conviction, leur force vocale étant égale à une intense physicalité.

Bien que *Macbeth* soit largement un opéra pour deux voix, la distribution secondaire impressionna. **Tareq Nazmi** apporta noblesse et pathos à Banquo ; **Joshua Guerrero** offrit un lyrisme verdien ardent dans « Ah, la paterna mano » ; et Davide Tuscano traita le rôle plus petit de Malcolm avec dignité.

Le **Chœur de l'Opéra d'État de Vienne** offrit au public une soirée de chant magnifique, exubérant et passionné quand il le fallait, et doux à d'autres moments. Ils remplirent la scène et leur son remplit l'auditorium. En fosse, placé à la tête de l'incomparable **Orchestre Philharmonique de Vienne**, **Philippe Jordan** dirigea la partition de Verdi avec finesse, équilibrant les éruptions démoniaques et les chœurs patriotiques, et donnant à la musique toutes les chances de s'élever.

Le *Macbeth* de Warlikowski était provocateur et souvent saisissant. Pourtant, il ensevelit Verdi sous des couches de

symbolisme surchargé, souvent superflu à l’histoire ou à la partition. Ce fut un théâtre vacillant au bord de la psychologie de pacotille. Malgré tout, grâce à ses chanteurs et à son orchestre, la soirée retrouva finalement sa véritable essence : l’opéra de Verdi, à la fois intense, dramatique et profondément humain.



CRITIQUE, festival. SALZBOURG, Grosses Festspielhaus, le 17 août 2025. VERDI : Macbeth. V. Sumlinsky, A. Grigorian, T. Nazmi, J. Guerrero… K. Warlikowski / P. Jordan. Crédit photographique © Ruth Waltz

CRITIQUE, festival. SALZBOURG, Haus für Mozart, 14 août 2025. VIVALDI : « Hotel Metamorphosis ». C. Bartoli, P. Jaroussky, L. Desandre, N. Karyazina… Barrie Kosky / Gianluca Capuano

On nous avait prévenus que Cecilia Bartoli souffrait d'un rhume mais qu'elle chanterait malgré tout. Ouf ! Rhume mis à part, la célèbre mezzo-soprano a livré une performance exquise dans le *pasticcio* de trois heures conçu par le génial homme de théâtre australien Barrie Kosky, nommé « *Hotel Metamorphosis*« , concocté à partir d'ouvrages d'Antonio Vivaldi.

Sa prestation a été centrale dans le succès de ce spectacle-phare – donné en Création Mondiale au **Festival d'été de Salzbourg** (dans la ***Haus für Mozart***) – qui entremêle des airs et des musiques de Vivaldi avec des extraits célèbres des *Métamorphoses* d'Ovide. Les scènes ont permis à Bartoli de démontrer sa capacité à chanter avec pathos et une émotion

langoureuse dans la voix, à électriser le public par des feux d'artifice baroques, puis à enchanter par son hilarité. Ces styles variés sont tous contenus dans un *pasticcio* étonnamment cohérent, cousu ensemble par une idée d'une élégance simple : remodeler certains des airs les plus puissants de Vivaldi en cinq épisodes. Leur thème fédérateur est les transformations mythiques qu'Ovide a décrites. Nous avons commencé avec Orphée dans un débordement de frivolité et fini avec l'angoisse d'Eurydice. En chemin, l'arc dramatique passe d'idylle pastorale à un choc mythique, le tout ancré par une narration en allemand d'**Angela Winkler** qui maintient le récit alerte et accessible.

La dramaturgie de **Barrie Kosky** s'appuyait sur la transformation de la mythologie en archétypes reconnaissables : l'auto-création et le désir de Pygmalion, le travail provocateur du métier à tisser d'Arachné et son châtiment pour son Hubris, le désir dangereux et l'accomplissement sexuel de Myrrha, Écho et Narcisse, menant à Eurydice aux Enfers. Le texte parlé fournit un fil conducteur rapide et captivant, tandis que les airs – soigneusement catégorisés par humeur – livrent la couleur et le drame propres à Vivaldi. Le vocabulaire musical sélectionné utilisait des timbres et des textures instrumentales pour évoquer des états émotionnels : le délicieux hautbois pour les scènes pastorales, la flûte traversière pour le sommeil, les cordes et cuivres animés pour les tensions martiales, et la *coloratur*a rapide pour la rage ou le désir. Kosky a utilisé les textes des airs pour permettre un langage théâtral moderne sans sacrifier l'élégance baroque. La scénographie de **Michael Levine** était intelligente et méthodique, chaque histoire étant racontée dans la même chambre d'hôtel moderne. La chambre d'hôtel était parfois surélevée pour permettre aux personnages d'être révélés dans les Enfers. La descente d'un monde à l'autre se faisait généralement à travers le grand lit de la chambre.

Le public de Salzbourg a accueilli avec raison **Lea Desandre** en

Écho, une nymphe aux yeux brillants, jeune, gazouillante et rieuse, amoureuse de Narcisse qui était bien sûr amoureux de lui-même. Elle a chanté avec une clarté sans effort et un immense charme. Elle a également maîtrisé le rôle difficile de Myrrha avec sa rencontre incestueuse avec son père. Narcisse a été chanté avec une grande présence par **Philippe Jaroussky**, qui a aussi ravi en Pygmalion fringant, un homme élégant et ordinaire qui transforma la suite de l'hôtel en une étrange et intime chambre d'amour avec sa création d'amour, également chantée par Desandre. **Nadezhda Karyazina** fut fabuleuse en Minerva fière et aussi en Junon, les deux rôles chantés avec puissance et beauté par cette splendide mezzo moscovite.

L'Eurydice de Bartoli incarne cette présence finale et imposante aux Enfers, son autorité vocale et son charisme scénique intacts malgré ce rhume. Le moment de l'air d'Eurydice, dressé contre un sous-scène noir et austère peuplé de figures squelettiques, est l'un des *climax* visuels et sonores les plus frappants de la production. Dans cette performance en Eurydice et Arachné, Bartoli a démontré qu'elle restait une présence scénique et une force technique redoutables. Jaroussky a chanté avec une grande beauté de timbre et l'on a aussi perçu une maturité dans sa voix face à certaines exigences d'agilité juvénile pour un personnage. Karyazina, en particulier, n'a jamais failli à livrer avec ferveur et mordant.

L'orchestre en présence, ***Les Musiciens du Prince-Monaco***, placés sous la direction de leur chef **Gianluca Capuano**, a joué avec une sensibilité « *historiquement informée* » : une articulation nette, des textures vives et un équilibre habile. Les *soli* étaient envoûtants.

Kosky ne manque jamais d'ambition, pour le meilleur ou pour le pire, et ici cela a fonctionné avec une virtuosité technique et un sens théâtral captivant. Ceci fut renforcé par des moments de ballet athlétiques et ludiques, ainsi que par beaucoup de *kitsch* théâtral et de dispositifs scéniques

modernes. La production avançait avec une verve cinématographique et un instinct dramaturgique, soutenus par une virtuosité vocale et musicale consommée. Un spectacle vraiment jouissif !

CRITIQUE, festival. SALZBOURG, Haus für Mozart, 14 août 2025. VIVALDI : « Hotel Metamorphosis ». C. Bartoli, P. Jaroussky, L. Desandre, Nadezhda Karyazina… Barrie Kosky / Gianluca Capuano. Crédit photographique © Monika Ritterhaus

---

CRITIQUE, festival. Festival (d'automne) de Glyndebourne, Glyndebourne Opera House, le 12 octobre 2024. ROSSINI : Il Turco in Italia. I. Demenkova, R. Ramgobin, A. Gomez, M. Mofidian…Mariame

Clément / Olivia Clarke.

Pour la première fois était reprise – au Festival (d'automne) de Glyndebourne -, la production d'"*Il Turco in Italia*" de Gioacchino Rossini, imaginée par la metteure en scène française Mariame Clément pour le festival anglais en 2001. Une production vraiment divertissante et très amusante. Le propos de la comédie repose ici sur un écrivain contemporain, Prosdocimo, en panne d'inspiration et qui feuillette un magazine de voyage, et qui se met à créer toutes sortes de personnages et de situations à partir de celui-ci. Installé à son bureau, il écrit, tandis que les mots apparaissent derrière lui sur un immense tableau. Au fur et à mesure qu'il apporte des modifications, celles-ci se reflètent sur le tableau. Mais sa partenaire Fiorilla intervient également, apportant des changements qui semblent provenir d'une perspective féminine plutôt que masculine. Avec ingéniosité, les personnages, les décors et les accessoires se transforment au fur et à mesure de ces ajustements. Le rôle de Prosdocimo est interprété avec beaucoup d'humour et une certaine naïveté par le baryton britannique Ross Ramgobin, en pleine ascension.



Crédit photographique © Tristram Kenton

Dès l’ouverture, cette idée est introduite lors d’une séance de dédicaces par l’auteur. Il est accompagné d’une petite amie séductrice et en quête d’attention (en fait Zaïda), qu’il abandonne au profit d’une assistante plus raisonnable. Lorsque le rideau se lève, l’auteur est à son bureau et l’assistante devient sa compagne, celle qui modifiera constamment l’histoire. La première moitié de la production se déroule dans le bureau de l’auteur, où les personnages apparaissent au fur et à mesure qu’il écrit son roman. Cela signifie également que la scénographie (comme des roulottes de gitans, une pièce du 19e siècle, puis une station-service du 21e siècle) apparaissent sur scène depuis les coulisses sur un tapis roulant, puis disparaissent de l’autre côté. Les personnages doivent aussi constamment se métamorphoser en fonction des changements dans le roman. Ainsi, le Turc passe d’un costume

traditionnel à un jeans et un blouson en cuir, tandis que la femme séductrice troque ses vêtements du 19e siècle contre une tenue des années 1950, et ainsi de suite…

La soprano russe **Inna Demenkova** semblait avoir été vraiment surprise par la chaleur de l'accueil du public de Glyndebourne. Elle n'aurait pourtant pas dû l'être, car elle interprète le rôle de Fiorilla avec non seulement beaucoup de charme, mais aussi beaucoup d'à-propos dans les exigences vocales de Rossini, avec en plus un jeu scénique particulièrement séduisant. Cela est également vrai pour son mari, Don Geronio, interprété par le baryton italien **Fabio Capitanucci**, ainsi que pour le séduisant, superbement timbré et magnifiquement vocalisant, Selim chanté ici par la basse écossaise **Michael Mofidian**.

Ces trois chanteurs ne cessent de ravir le public tout au long de la soirée, surmontant par ailleurs avec aisance toutes les exigences dramatiques, y compris les chorégraphies complexes. On a également droit aux moments de chants pétillants dus à **Grace Durham** dans le rôle de Zaïda, personnage terre-à-terre et en quête de l'affections du séduisant Turc. Sa scène avec la boule de cristal, par exemple, et le « combat de chats » avec Fiorilla et Zaida, sont ainsi pleines d'esprit et très amusantes. Enfin, le rôle de l'amoureux atypique est joué par un jeune homme, Don Narciso, interprété avec ferveur par le tenorino argentin **Agustín Gómez**.

En fosse, la cheffe d'orchestre **Olivia Clarke** maintient un rythme éclatant tout au long de la partition vive de Rossini, imprégnée de nombreuses influences mozartiennes. Tout cela est traité avec tant d'humour qu'il n'y a guère de risque que des stéréotypes raciaux ou culturels puissent venir offenser qui que ce soit. C'est avant tout une comédie sur les rapports entre les sexes, mettant en scène divers archétypes masculins et féminins. Du moins, c'est ainsi que l'on pourrait le justifier !

Critique, festival. Festival (d'automne) de Glyndebourne, Glyndebourne Opera House, le 12 octobre 2024.ROSSINI : Il Turco in Italia. I. Demenkova, R. Ramgobin, A. Gomez, M. Mofidian… Mariame Clément / Olivia Clarke. Photos © Tristram Kenton.

VIDEO : Trailer de « Il Turco in Italia » de Rossini selon Mariame Clément au Festival de Glyndebourne

---

CRITIQUE, festival. SALZBOURG, Grosses Festspielhaus, le 29 août 2024. MOZART : Don Giovanni. D. Luciano, F. Lombardi, J. Prégardien, N. Pavlova, D. Ulyanov … Romeo Castellucci / Teodor Currentzis.

Dans ce ***Don Giovanni*** mis en scène par **Romeo Castellucci** au **Festival de Salzbourg**, la venue d'artistes prétendument associés au président russe Vladimir Poutine est controversée.

Mais la réaction du public ne l'indique cependant pas lorsque **Teodor Currentzis** vient saluer, à la tête de son **Utopia Orchestra**. Le chef d'orchestre grec, audacieux et vif, offre une soirée de pure pyrotechnie orchestrale, et de véritables vagues sonores remplissent le vaste auditorium du *Grosses Festspielhaus*. Les instrumentistes disposent de beaucoup d'espace pour jouer, et les chanteurs sont traités comme des joyaux d'exception, capables de briller.



L'opulence est synonyme de Salzbourg. Cela ressort à la fois de la direction d'orchestre de Currentzis et de l'extravagance théâtrale du metteur en scène Romeo Castellucci. Ses choix théâtraux sont complexes et difficiles à comprendre pleinement, instant après instant, qu'il s'agisse de la descente en douceur d'une voiture sur scène ou du piano à queue qui s'écrase, plus tard, sur le plateau.

Ici, non seulement le ténor doit vraiment jouer Don Ottavio comme un personnage falot, mais il doit aussi porter des tenues folles. La théâtralité excessive de Castellucci comprend de nombreuses scènes étranges, comme le démantèlement d'une église. Une autre montre le chœur composé de personnages fantomatiques, agitant leurs cheveux comme des sorcières démoniaques. L'homme de théâtre intègre également dans sa mise en scène des animaux vivants, notamment une chèvre, de nombreux chiens et un rat ! Je crois qu'il y a aussi un chat en peluche. Don Giovanni se transforme en statue à la fin, pendant qu'il chante son propre air final, synchronisé avec la voix du Commendatore.

La sexualité très présente dans l'ouvrage est particulièrement

soulignée, avec par exemple ces deux marionnettes qui font l'amour, une Zerlina ligotée, ou encore deux photocopieuses copulant électroniquement ! L'accent est cependant mis sur l'émotion et la pureté des personnages féminins en quête de vengeance. **Federica Lombardi** est fascinante dans le rôle de Donna Elvira. Elle est convaincante, équilibrant son désir de vengeance avec sa volonté d'accepter un amant repentant. Le point culminant des représentations est le chant spectaculaire de **Nadezhda Pavlova**, dans le rôle de Donna Anna, chanteuse dotée d'une voix puissante et d'aigus brillants, d'une grande expressivité. Elle a une présence scénique à la fois vocale et dramatique.

L'opulence de Salzbourg permet à un grand nombre de femmes (actrices) de monter sur scène. Soit elles sont vêtues de mousseline rose, soit elles se déshabillent jusqu'à paraître en sous-vêtements. Je n'ai pas pu compter, mais apparemment il y a environ 150 femmes sur scène ! **Davide Luciano** interprète un Don Giovanni extrêmement masculin, vocalement puissant, mais manquant un peu d'élégance, notamment dans les scènes de séduction intimes. Il y a aussi un manque d'alchimie entre le maître et son serviteur Leporello. Et ce malgré le rôle joué avec vigueur par le chanteur américain **Kyle Ketelson**. **Julian Prégardien** mérite des éloges pour être capable de si bien chanter alors qu'il est habillé de manière aussi ridicule. Il chante avec une clarté cristalline les deux superbes airs de Don Ottavio. On ne voit pas le Commendatore dans le finale, mais **Dmitry Ulyanov** chante avec sonorité et présence. S'agit-il simplement ici d'une œuvre d'hyperbole théâtrale et d'une étude d'art conceptuel ? Mais ce n'est pas vraiment important, puisque les chanteurs et l'orchestre eux, sont d'une superbe qualité.

CRITIQUE, festival. SALZBOURG, Grosses Festspielhaus, le 29 août 2024. MOZART : Don Giovanni. D. Luciano, F. Lombardi, J. Prégardien, N. Pavlova, D. Ulyanov … Romeo Castellucci / Teodor Currentzis. Photos (c) Monika Ritterhaus.

CRITIQUE, festival. SALZBOURG, Grosses Festspielhaus, le 27 août 2024. OFFENBACH : Les Contes d'Hoffmann. B. Bernheim, K. Lewek, K. Lindsey, C. Van Horn … Mariame Clément / Marc Minkowski.

Le plaisir du concept a orienté l'approche de la metteure en scène française **Mariame Clément**, pour ces ***Contes d'Hoffman*** de **Jacques Offenbach** au prestigieux **Festival de Salzbourg**. Elle choisit ainsi de faire d'Hoffmann un réalisateur de films, alcoolique et déchu, faisant défiler des bobines de son œuvre avec les femmes dont il était désastreusement tombé amoureux. A la fin, il est révélé qu'elles sont toutes des incarnations de Stella. Les trois histoires sont ensuite racontées alors que lui est en train de diriger trois films, ce qui permet une

certaine continuité dramatique. La production s'ouvre et se ferme avec Hoffmann montré comme un clochard poussant son caddie de courses plein de bric-à-brac, incluant une caméra et les bobines de ses trois films.



Stella et les trois femmes qui sont les stars de chacune des histoires, sont toutes chantées ici par la soprano polonaise **Kathryn Lewek**. Dans chacune des quatre femmes, Lewek excelle, montrant que sa légèreté vocale répond à une vraie présence dramatique. Avec une scène aussi vaste que le *Grosses Festspielhaus* de Salzbourg, un metteur en scène peut se faire plaisir, et la scénographie se présente comme un décor de studio de cinéma, pour basculer vers les lieux d'un studio pour un véritable tournage. Intelligemment, les scènes de chœur sont largement des extraits cinématographiques, "en costumes", tirés de différents films (films de cowboys, de

l'antiquité romaine, avec des aristocrates de l'âge baroque, ou encore des astronautes). Les employés du studio s'assoient par terre pour voir les trois histoires projetées, pendant que Hoffman malmène son caddie…

Les trois histoires avec Olympia, Antonia et Giulietta sont montrées comme des manifestations de la même femme, et cela est mis en exergue à la fin, lorsque Lewek apparaît en portant des parties de costumes de chacun de ses personnages. Le moment le plus divertissant ?… quand Olympia, la poupée mécanique, est transformée en fille faisant éclater un *chewing-gum*, dans un film de science-fiction de séries B. Cette scène lui permet de montrer qu'elle possède à la fois une colorature claire et sûre, ainsi qu'une vraie facilité à atteindre le registre plus bas. Les autres incarnations sont moins intéressantes. Normalement, la Muse / Nicklausse a pour tâche de persuader Hoffman de rejeter toutes autres formes d'amour pour la poésie, mais ce n'est pas ce que fait ici la mezzo à la voix de miel, **Kate Lindsey.**

Le ténor français **Benjamin Bernheim** est idéal pour le concept théâtral qui lui demande de se transformer en *hipster* des années 70, puis contemporain. Cela est largement réussi grâce à sa coupe de cheveux et de ses jeans. Ses allures de "*boy next door*" lui permettent de rentrer dans le personnage, et sa voix lumineuse et attirante de ténor lyrique donne pleinement vie au personnage de Hoffman. C'est un rôle qui lui permet de montrer toute son aisance vocale. De son côté, le baryton **Christian Van Horn** joue délicieusement la comédie dans les parties Lindorf / Coppélius / Dr Miracle / Dapertutto. Ce sont toutes des manifestations de la Nemesis d'Hoffman, et l'idée qu'il vole ainsi l'âme du réalisateur en capturant son image, fait parfaitement sens.

La partition, et notamment la fameuse barcarolle, est sensuellement jouée par l'**Orchestre Philharmonique de Vienne** sous la direction du chef Français **Marc Minkowski**. Son adoration pour la partition d'Offenbach est évidente, mais sa

relation avec ses chanteurs / acteurs l'était moins, avec un certain déséquilibre dans le déroulement de l'œuvre.

_____

CRITIQUE, festival. SALZBOURG, Grosse Festspielhaus, le 27 août 2024. OFFENBACH: Les Contes d'Hoffmann. B. Bernheim, K. Lewek, K. Lindsey, C. Van Horn… Mariame Clément / Marc Minkowski. Photos (c) Monika Ritterhaus.

CRITIQUE, festival. BAYREUTH, festspielhaus, le 4 août 2024. WAGNER : Tannhäuser. K. F. Vogt, E. Teige, E. Gubanova, M. Eiche… Tobias Krätzer / Nathalie Stutzmann.

Au Festival de Bayreuth, preuve est faite qu'une mise en scène et une interprétation imaginative, qui conservent l'esprit et l'intention d'un opéra, peuvent fonctionner malgré ce qui semble à première vue une vision étrange – et même

blasphématoire – de *Tannhäuser*. Le metteur en scène allemand Tobias Krätzer et son équipe de création fusionnent la performance réelle sur la scène de Bayreuth avec la vidéo en coulisse et les pré-3enregistrements, ce qui s'apparente à première vue telles d'irrespectueuses libertés avec l'œuvre, ajoutant même de nouveaux personnages. Il y a même un spectacle de cabaret pendant l'entracte sur le « lac » proche du *festspielhaus*, qui non seulement complète – mais devient même partie intégrante – de la narration.



L'année dernière, nous sommes allés à Wartburg, ville où Wagner a placé l'action de son opéra, telle la légende médiévale d'une compétition de chant dans le château de cette

ville. Nous avons traversé la forêt de Thuringe en voiture, puis nous sommes arrivés à Bayreuth. C'est ainsi que la production de **Tobias Krätzer** commence avec une vidéo projetée sur un écran géant, montrant ce magnifique château sur son escarpement rocheux, survolant la forêt de Thuringe… pour montrer un fourgon Citroën vintage (avec un lapin sur son toit) et, à l'intérieur, Tannhäuser qui s'avère être le clown d'une troupe itinérante de circassiens. La camionnette Citroën est conduite par une Vénus enveloppée dans une robe léopard tandis que ses compagnons, le nain Oskar (celui du Tambour de Schlondorff) et l'interprète-star du cirque, la drag queen "Le Gateau au Chocolat", complètent cette équipe d'artistes révolutionnaires défiant les normes et traçant leur route à travers le monde. C'est le Venusberg libéré que Tannhäuser a rejoint, après avoir rejeté l'ancien monde de la Wartburg. C'est bien sûr le monde d'Elisabeth aussi qu'il a rejeté. Cependant, lorsque Vénus renverse intentionnellement un garde de sécurité d'un Burger King qui les a surpris en train de voler de l'essence, Tannhäuser retourne à la réalité et rejette ce monde des plaisirs, tandis qu'un cycliste de passage lui dit d'aller à Rome…



Elisabeth est ici interprétée par l'exquise et luxuriante soprano norvégienne **Elisabeth Teige**, qui offre un étonnant contraste dramatique et vocal avec la Vénus d'**Ekaterina Gubanova**. Teige possède un registre aigu puissant, mais jamais forcé. Associé à la douceur du ténor de **Klaus Florian Vogt**, nous avons là deux chanteurs parfaits dans leur rôle respectif. Pendant qu'ils chantent à la Wartburg / à Bayreuth – avec l'impressionnant Landgrave de **Günther Groissböck** -, une vidéo montre Vénus et ses collègues grimpant sur le balcon du *Festpielhaus* pour déployer cette bannière : « *VOULOIR LIBREMENT. FAIRE LIBREMENT. PROFITER LIBREMENT* », comme un slogan des jours révolutionnaires de Wagner. Une fois revenus à l'intérieur de l'opéra, le drame du concours de chant se reflète dans les pitreries de Vénus, de Gâteau au Chocolat et d'Oskar. Cependant, le spectacle reste désespérément sombre, car Elisabeth montre les cicatrices de ses poignets après avoir tenté de se suicider après avoir perdu Tannhäuser, et

l’amour non partagé de Wolfram est également accentué. Le chant de **Markus Eiche** est d’une beauté et d’un romantisme renversants tout au long de l’œuvre et l’aria la plus tendre de l’ouvrage (accompagnée à la harpe) « *O du mein holder Abendstern* » lui est décerné.

Même si l’amour non partagé est déjà clairement apparent, nous devons d’abord avoir cette compétition dans laquelle **Siyabonga Maqungo** campe un Walther von der Vogelweide, à la voix charmante et appropriée. Le troisième acte commence par un retour au Venusberg, qui a été réduit en tas de ferraille. Le fourgon est une épave et lorsque les chœurs arrivent en haillons, ils y récupèrent ce qu’ils peuvent. Ayant abandonné sa robe de la Wartburg, Elisabeth insiste pour que Wolfram enfile le costume de clown de Tannhäuser et ils font l’amour. Elle se suicide ensuite. C’est dans ce contexte désespérément triste que Wolfram chante son dernier air. Tannhäuser passe du désespoir à l’extase, puis sombre à nouveau dans l’abattement. Pour ajouter à la désillusion artistique, un énorme panneau publicitaire montre que Gateau au Chocolat fait désormais partie du “courant dominant”, et fait la promotion de montres incrustées de diamants. Dans un renversement de La Pietà de Michelangelo, Elisabeth est descendue dans les bras de Tannhäuser. L’opéra se termine par une projection vidéo de Tannhäuser et Elisabeth (plutôt que Vénus) traversant la campagne dans leur camionnette. Je n’étais pas le seul pleurer lors de cette soirée où la musicalité et le chant ont été des plus bouleversants. Oui, la production est divertissante et intelligente, mais c’est avant tout la plus haute qualité du chant et la musicalité de l’orchestre qui dominent, et à ce titre la symbiose de la cheffe française **Nathalie Stutzmann** avec ses interprètes et la musique ne faiblit [heureusement] jamais tout au long de la soirée.

CRITIQUE, festival. BAYREUTH, festspielhaus, le 4 août 2024. WAGNER : Tannhauser. K. F. Vogt, E. Teige, E. Gubanova, M. Eiche… Tobias Krätzer / Nathalie Stutzmann. Photos (c) Enrico Nawrath.

VIDEO : Version intégrale de « Tannhäuser » de Richard Wagner au Festival de Bayreuth

---

CRITIQUE, festival. BAYREUTH, festspielhaus, le 3 août 2024. WAGNER : Tristan und Isolde. A. Schager, C. Nylund, C. Mayer, G. Groissböck… T. Arnalsson / S. Bychkov.

C'était pourtant la nouvelle production-phare que ce *Tristan und Isolde* au Festival de Bayreuth, mais la platitude de la nouvelle mise en scène de

l’islandais Thorleifur Örn Arnarsson l’a laissée dans les bas-fonds.

Pour l’acte I, il a placé l’action dans la cale d’un navire, celui de Tristan en route pour la Cornouaille, s’y concentre toute une collection d’artefacts d’abord accumulés dans la chaufferie du bâteau, puis empilés pour former un monticule à l’acte final. Mémoire, représentations, autoréflexion, est-ce le trousseau d’Isolde ? Tout ici est très symbolique, comme quand, à la fin, Tristan plonge son poing à travers un miroir… L’opéra s’ouvre avec une Isolde emmaillotée dans une vaste robe de mariée, qu’elle a préalablement griffonnée un peu partout pour exprimer sa colère et son désir de vengeance. À la fin, Tristan est également couvert de graffitis. La conception pittoresque du décorateur Vytautas Narbutas laisse également entrevoir des cordes de navire suspendues depuis les cintres ; entre lesquelles Tristan erre sans but, tandis qu’Isolde continue à se vautrer dans son chagrin en prenant à partie Brangäne.



En Tristan, la performance d'**Andreas Schager** est en demi-teinte, surtout dans l'acte deux. Sa voix de *Heldentenor* était assez puissante et projetée pour plaire au public de Bayreuth, mais il y avait des moments où il semblait avoir du mal à atteindre la ligne d'arrivée. Aucun problème, en revanche, avec l'Isolde de **Camilla Nylund**, car elle vit le rôle intensément. C'est une grande voix pour l'auditorium mais on peut lui reprocher de manquer de séduction, même si le toujours très attendu "*Liebestod*" s'est envolé dans une somptueuse catharsis émotionnelle. Le rôle de Brangäne a donné à la chaleureuse mezzo-soprano **Christa Mayer** l'occasion de briller et les sons hypnotisants proférés hors scène étaient juste exquis. Moins agréable était le baryton plutôt strident d'**Olafur Sigurdarson** dans le rôle de Kurwenal, tandis que le public de Bayreuth a chaudement applaudi le Roi Marke de **Günther Groissböck**, délivré tout en douceur.

Mais revenons au drame. Nos deux « amants » échoués nous donnent un avant-goût de ce qui les attend en regardant dans un trou béant au beau milieu de la scène plongée dans la pénombre. A l'acte deux, il est évident que nous sommes maintenant en dessous de ce grand trou lequel regorge d'artefacts qui vont du passé gréco-romain à une radio moderne, une photo d'une femme (Isolde ?), et sa fameuse robe de mariée.

Pendant ce temps, la direction élégante et magistrale de **Semyon Bychkov** subjugue l'oreille. La qualité pénétrante de la musique n'est jamais égalée sur scène, dans ce pacte suicidaire et lugubre qui suinte la passion et l'extase de ce qui est bien sûr une histoire d'amour étrange, mais une histoire d'amour tout de même. Tristan et Isolde plongent dans l'extase et meurent tous les deux à la fin. Pourtant, il manquait visiblement les composants chimiques de ces potions mystérieuses. Y a-t-il eu des potions d'amour et du poison pris ? Qui sait ? Certains sont offerts puis emportés, d'autres avalés. Pourtant, à la fin, le couple fait naufrage, du moins leur navire qui finit naufragé. Isolde rampe à travers la scène vers Tristan alors qu'elle aussi tombe dans l'oubli, ou est-ce tout simplement de l'amour transcendantal ?

CRITIQUE, festival. BAYREUTH, festspielhaus, le 4 août 2024. WAGNER : Tristan und Isolde. A. Schager, C. Nylund, C. Mayer, G. Groissböck… T. Arnalsson / S. Bychkov. Photos (c) Enrico Nawrath.

VIDEO : 3ème partie de « *Tristan und Isolde* » au Festival de Bayreuth 2024

CRITIQUE, festival. HORSLEY (Angleterre), Grange Park Festival, le 27 juin 2024. JANACEK : Katya Kabanova. N. Romaniw, T. Atkins, S. Bullock, A. Thompson… David Alden / Stephen Barlow.

Parmi les principaux festivals d'été en Angleterre, aux côtés de l'incontournable Festival de Glyndebourne, il y a ceux de Garsington ou de Longborough (où nous irons plus tard en juillet…), mais aussi l'attachant Grange Park Festival, dans le vert Surrey, au sud ouest de Londres. Aux côtés de titres comme *Aleko* et *Gianni Schicchi* (les deux avec Sir Bryn Terfel !) ou encore *La Fille du régiment*, était proposé la poignante *Katya Kabanova* de Leos Janacek.



Le succès de cette soirée repose essentiellement sur la force et la beauté de la voix, des capacités dramatiques et de la conviction de la chanteuse qui interprète le rôle-titre, en l'occurrence la soprano gallo-ukrainienne **Natalya Romaniw**, qui possède une voix très puissante et envoûtante, mais également de grands talents de comédienne, riches en pathos. Romaniw donne ici une interprétation saisissante de la jeune femme frustrée et prisonnière qui s'échappe de sa geôle conjugale pour ensuite être rongée par la culpabilité. Elle finit par se suicider lorsqu'elle ne peut plus survivre dans une communauté austère, dominatrice et hypocrite.

Il s'agit d'une production typique de **David Alden** : une représentation relativement épurée dans laquelle les artistes évoluent sans être gênés par une quelconque intervention incongrue de la part du metteur en scène. Une grande partie de l'action se déroule ainsi sur une simple scène inclinée, conçue par **Hannah Postlethwaite**, et qui donne la sensation que les personnages sont tous sur le point de glisser vers

l’abîme. La mise en scène considère peut-être que la rivière dans laquelle Katya se noie représente un vide à la fois symbolique et réel. Cela est également évident dans le reste de la scénographie, où le mot *EXIT* domine tout au long de la pièce. Le dénouement de l’opéra a lieu dans une église en ruine où se trouve un crucifix massif descendu jusqu’au sol, ainsi que des peintures allégoriques du Jugement dernier. C’est dans ce cadre que le chœur assiste à la chute de Katya, sous la forme d’une congrégation ricanante et satisfaite d’elle-même.

Sous la direction de **Stephen Barlow**, le **Gascoigne Orchestra** se montre en grande forme dans la musique de Janacek, faisant ressortir toute la beauté et les différentes humeurs et subtilités de la partition. Dans le petit auditorium intime de Grange Park, le rôle-titre et l’orchestre travaillent ensemble pour créer un équilibre parfait entre la scène et la fosse.

Dans le rôle de Boris, son séducteur, le ténor **Thomas Atkins** chante avec autorité et possède la voix et la présence physique nécessaires pour répondre de manière convaincante aux besoins émotionnels, et à l’évidence physique, de Kátya. **Katie Bray** incarne une Varvara charmante, lumineuse et enjouée, qui est l’antithèse de sa sombre sœur. Elle est une véritable découverte, chantant de manière éclatante et pleine de vie. Les personnages plus légers et plus brillants incluent son séduisant amant Kudrjas, chanté avec aisance par le jeune **Ben Hulett**. **Clive Bailey**, dans le rôle de Dikój, joue et chante merveilleusement bien, et **Susan Bullock**, dans le rôle de la mère glaciale, Kabanicha, fait preuve d’une présence vocale impressionnante. Elle est la mère froide et glaçante et on la voit prendre quelques verres en cachette. La dominatrice Kabanicha se transforme en dominatrice armée d’une canne lorsque les rideaux se ferment. Dans le rôle de Tichon, le mari pathétique de Katya, le ténor **Adrian Thompson** respire la faiblesse. Après la mort de Katya, l’opéra se termine par le retour de Tichon sous le contrôle total de sa mère

triomphante…

CRITIQUE, festival. HORSLEY (Angleterre), Grange Park Festival, le 27 juin 2024. JANACEK : Katya Kabanova. N. Romaniw, T. Atkins, S. Bullock, A. Thompson… David Alden / Stephen Barlow. Photos © Tristram Kenton.