

**Compte rendu, opéra.
Tourcoing. Atelier Lyrique,
le 16 mars 2014. Théodore
Dubois : Aben Hamet.
Guillaume Andrieux, Ruth
Rosique, Nora Sourouzian,
Hasnaa Bennani. Jean-Claude
Malgoire, direction musicale.
Alita Baldi, mise en scène**

Initiative courageuse de la part de l'Atelier Lyrique de Tourcoing que de redonner vie au rarissime **Aben Hamet de Theodore Dubois**. Créé dans la langue de Dante au Théâtre Italien de Paris le 16 décembre 1884, avec dans le rôle-titre le légendaire Victor Maurel, créateur pour Verdi des rôles de Iago et



Falstaff, et à ses côtés rien moins qu'Edouard de Reszké et Emma Calvé, cet ouvrage lyrique s'inspire du *Dernier des Abencérages* écrit par Châteaubriand. L'intrigue nous raconte comment Aben Hamet, fils du roi Boabdil, part vers Grenade pour soulever les musulmans demeurés en Espagne et reprendre le pouvoir. Suivi en secret par sa mère Zulema et sa promise Alfaïma, le jeune homme rencontre la belle Bianca, fille du Duc de Santa-Fe, dont il tombe instantanément amoureux. Mais elle est catholique alors qu'il est musulman, et leur amour

demeure impossible, la barrière de la religion séparant leurs cœurs.

Le maure oublié

Elève de François Bazin et Ambroise Thomas, Théodore Dubois a développé dans cette œuvre un vrai talent de mélodiste, puisant dans la grande tradition française, où l'on reconnaît parfois l'ombre de Gounod, l'air d'entrée d'Aben Hamet rappelant irrésistiblement Le Roi de Lahore de Massenet.

Quant à l'orchestration, demeurée perdue – du moins jusqu'à quelques jours avant la première représentation, la BNF annonçant qu'elle renfermait peut-être l'instrumentation originale –, elle a fait l'objet de toute l'imagination de Jean-Claude Malgoire et Vincent Boyer, tous deux ayant puisé dans les traits d'harmonie de l'époque de Dubois, afin d'en restituer les couleurs de la façon la plus plausible. Un travail de titan qui se doit d'être salué, tant le résultat se révèle probant, faisant la part belle aux cordes, ainsi qu'au saxophone et aux percussions orientales.

Après une version de concert de l'autre côté de l'Atlantique, à Saint-Lambert (Canada) en juin 2013, il était temps d'offrir un écrin scénique à cette redécouverte, utilisant la traduction française de l'original italien.

Alita Bladi fait de nécessité vertu, imaginant un cadre simple, délicatement orientalisant sans excès, laissant à la musique une place prépondérante.

Dans le rôle-titre, **Guillaume Andrieux** fait de son mieux, et met son baryton léger, presque ténorisant parfois, au service d'une vocalité qui, à notre sens, appelle un instrument plus large et plus vaillant – l'enregistrement qu'en a fait Jean Noté dans les années 1910 en donne un aperçu convainquant –, mais le jeune artiste se jette dans la bataille avec un enthousiasme communicatif et un beau sens musical.

Ruth Rosique incarne une sensible Bianca, le charnu et délicat soprano de la chanteuse espagnole convenant parfaitement à la vocalité du personnage, sensible sans mièvrerie.

En mère autoritaire, **Nora Sourouzian** fait fulminer son mezzo corsé et donne un beau relief à Zulema, notamment dans son arioso du premier acte, tandis que la douce Alfaïma apparaît sous les traits charmants et la vocalité pure de la jeune Hasnaa Bennani, dont nous suivons toujours de loin la carrière.

Aux côtés du Duc de Sante-Fe parfaitement à sa place de **Marc Boucher**, les chœurs participent avec passion à ce moment important pour l'Atelier Lyrique de Tourcoing.

Toujours seul maître à bord, **Jean-Claude Malgoire** galvanise les musiciens de sa Grande Ecurie et la Chambre du Roy, chacun mesurant l'enjeu de ce projet ambitieux.

Une redécouverte courageuse, qui donne envie d'entendre l'œuvre à nouveau, cette fois avec l'orchestration originale de Dubois et les formats vocaux pressentis, le rôle du Maure ne pouvant qu'intéresser les barytons de notre époque, ainsi que – pourquoi pas ? – dans la version initiale en italien.

Tourcoing. Atelier Lyrique, 16 mars 2014. Théodore Dubois : Aben Hamet. Livret de Léonce Détroyat et Achille de Lauzières. Avec Aben Hamet : Guillaume Andrieux ; Bianca : Ruth Rosique ; Zulema : Nora Sourouzian ; Alfaïma : Hasnaa Bennani ; Le Duc de Sante-Fe : Marc Boucher. Ensemble Vocal de l'Atelier Lyrique de Tourcoing. La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Jean-Claude Malgoire, direction musicale. Mise en scène : Alita Baldi ; Scénographie : Alain Lagarde ; Costumes : Christine Rabot-Pinson ; Lumières : Enrico Bagnoli ; Orchestration : Jean-Claude Malgoire et Vincent Boyer ; Chef de chant : Martin Surot

Compte rendu, opéra. Paris. Opéra Bastille, le 29 mars 2014. Wolfgang Amadeus Mozart : Die Zauberflöte. Julia Kleiter, Pavol Breslik, Daniel Schmutzhard, Sabine Devieilhé, Franz-Josef Selig. Philippe Jordan, direction musicale. Robert Carsen, mise en scène

Ce qui fait la force de Robert Carsen, c'est sa capacité à se renouveler et, mieux encore, à adapter son langage à l'œuvre qu'il sert. Peut-on faire plus dissemblable que sa *Platée* qui s'achève à l'Opéra-Comique et cette *Flûte Enchantée* demandée par l'Opéra de Paris ? Pour sa seconde mise en scène du testament lyrique de Mozart, le scénographe canadien s'est penché sur la question de la mort, occurrence dont regorge le livret et que les protagonistes sont tous amenés à côtoyer, qu'ils la donnent ou qu'ils doivent l'affronter. Cette initiation prend sa source au cœur d'une forêt, grâce à une vidéo admirable de Martin Eidenberger à travers laquelle les saisons passent sur le paysage, cycle du temps et de la vie. Une tombe, simple trou creusé dans la terre, se dévoile. Puis deux. Et enfin une troisième. Cette trinité à laquelle on ne peut échapper, tant elle demeure présente dans la partition. La fosse d'orchestre, entourée de gazon, devient elle aussi tombeau, dont s'échappent les notes du divin Wolfgang, et les

chanteurs, arrivant parfois par la salle, parcourent cette ère de jeu dans une grande proximité avec les spectateurs.

Une tendre Flûte de chef

Mais après un premier acte scéniquement paresseux et manquant selon nous de magie, il faut attendre l'entracte pour que cette production prenne tout son sens.

Les initiés, voilés, décident du sort de Tamino, et, suivant l'exemple de Sarastro, se démasquent : on reconnaît alors parmi eux la Reine de la Nuit et les trois Dames, qui deviennent alliées du grand-prêtre dans les épreuves conduisant à la sagesse. Un procédé déjà utilisé par **Robert Carsen** lors de sa première mise en scène de l'œuvre à Aix-en-Provence voilà vingt ans, mais qui n'a rien perdu de sa force et permet toujours un regard nouveau sur le monde de l'obscurité.

Les trois tombes sont à présent vues depuis les profondeurs, de longues échelles reliant le désormais inaccessible monde extérieur et le sombre caveau souterrain. La seconde scène de la Reine de la Nuit permet un effet visuel saisissant, celui de montrer simultanément les deux univers, celui du dessus où sommeille Pamina, et celui du dessous, dont tente de s'extraire Monostatos pour l'abuser.

Durant la scène suivante, les deux compagnons d'infortune errent dans un décor macabre au milieu des cercueils, et c'est de l'un d'eux qu'apparaît la vieille Papagena aux allures de mariée fantôme tout droit sortie d'un film de Tim Burton, pour une scène pleine d'humour noir.

Belle image que ce chœur « O Isis » chanté simplement devant la forêt que jaunit peu à peu l'arrivée de l'automne, vision toute simple et intensément poétique, servant l'une des plus belles pages de l'œuvre.

Et après un suicide de Pamina – heureusement arrêtée à temps par les trois enfants – devant les arbres dénudés et couverts de neige, on est conquis par des épreuves du feu et de l'eau qui sont ce qu'elles doivent être, dans un total respect envers Mozart.

Le jeune couple couronné et Monostatos pardonné par Pamina, tous entonnent le chœur final de blanc vêtus, pieds nus sur l'herbe, dans une fraternité qui respire avec la musique.

Si le message maçonnique s'avère délaissé par Carsen, en revanche la tendresse humaine que contient en son sein cette pièce se voit parfaitement rendue dans toute sa générosité, et c'est ce qui nous a profondément touchés durant cette soirée.

L'autre enchantement de cette production, il faut le chercher du côté de **Philippe Jordan**. Le chef suisse, suivi fidèlement par un orchestre à la richesse enivrante, délivre tout au long de la représentation une direction parmi les plus belles qu'il nous ait été donné d'entendre, intensément théâtrale, malicieusement contrastée, attentive aux chanteurs comme peu d'autres et parfaitement équilibrée dans son rapport au plateau, nous rappelant celle de Bruno Walter. On admire sans réserve les tempi variés et toujours justes, le geste apollinien et serein, les détails orchestraux furtivement soulignés, et surtout le plaisir évident, presque enfantin, qui se lit dans les gestes et le visage du chef chantant avec les artistes au fur et à mesure que la partition se déroule.

Un exemple parmi cent : cette façon de se mettre au service de la chanteuse dans un « Ach ich fühl's » démarré à notre sens trop vite, et peu à peu ralenti pour ne suivre plus que la respiration de l'interprète, en authentique amoureux de la voix. Merci, Monsieur Jordan.

Remarquable également, le chœur maison, recueilli et majestueux, qui exalte avec ferveur la noblesse de ses interventions.

Saluons en outre une distribution remarquable de bout en bout. Aux côtés de prêtres et hommes d'armes de belle facture, Terje Stensvold incarne un solide Orateur, tandis que **François Piolino** croque un Monostatos épatant et très percutant vocalement, le meilleur entendu depuis longtemps.

Séduction avec les trois Dames merveilleusement appariées d'Eleonore Marguerre, Louise Callinan et Wibke Lehmkuhl, aux timbres idéalement complémentaires, entité tricéphale d'une rare cohérence.

Le Sarastro de **Franz Josef Selig** connaît son rôle sur le bout des doigts, et apporte tout son métier au personnage, bien que le legato devienne moins facile qu'autrefois, mais le musicien ose de belles nuances et la profondeur de son instrument ne l'empêche jamais de chanter clair, une belle leçon à méditer.

On craignait pour l'instrument léger de **Sabine Devieilhe** dans la vastitude de l'Opéra Bastille, force est de constater que l'émission haute et fine de la soprano française lui permet de se faire entendre sans effort, avec la complicité du chef.

Seules les intentions musicales dans la première partie du premier air passent assez peu à la rampe dans cette tessiture centrale, mais les éblouissantes vocalises qui achèvent l'aria scintillent avec facilité, couronnées par un contre-fa insolent. Le second air fonctionne également à merveille, excellemment projeté et osant piano l'un des célèbres suraigus.

Par goût, nous préférons des voix plus corsées pour ce rôle, mais dans la conception de Carsen la jeune chanteuse convient idéalement, la Reine se montrant bouleversée pendant son air de fureur par la violence qu'elle doit infliger à sa fille pour son bien.

Excellent Papageno, **Daniel Schmutzhard** rafle la mise avec son impayable costume de randonneur, et donne à entendre son beau baryton, autant à l'aise dans les facéties que dans une mort chantée archet à la corde. Il forme avec la Papagena adorable de Regula Mühlemann un couple absolument irrésistible.

Pavol Breslik incarne un bon Tamino, très nuancé et bien chantant, mais paraît parfois à sa limite dans l'aigu, qui manque ainsi de rayonnement et de facilité. Néanmoins le ténor serbe remplit parfaitement sa tâche, paraissant simplement moins exceptionnel que ses partenaires.

Incarnation majeure avec la Pamina bouleversante de **Julia Kleiter**. Dans la grande tradition du chant allemand, la soprano émerveille par son soprano liquide et rond à la fois, corsé et flottant, lait et miel, réunissant toutes les qualités requises par ce rôle difficile, où fragilité et héroïsme s'entremêlent.

Son air suspend le temps autant que la salle demeure suspendue à son chant, respirations amples et sonorités lentement déployées, aigu cadentiel a cappella d'une pureté déchirante, comme vidé de sa palpitation vitale. Son suicide demeure à cet égard exemplaire, d'une sincérité poignante, et son « Tamino mein », angélique et empli d'amour, nous a tiré les larmes. Un très grand moment d'opéra.

Une soirée qui nous a pris par surprise, et dont nous sommes ressortis avec des yeux émerveillés, ayant retrouvé notre âme d'enfant.

Paris. Opéra Bastille, 29 mars 2014. Wolfgang Amadeus Mozart : La Flûte enchantée. Die Zauberflöte. Livret d'Emmanuel Schikaneder. Avec Pamina : Julia Kleiter ; Tamino : Pavol Breslik ; Papageno : Daniel Schmutzhard ; La Reine de la Nuit : Sabine Devieilhe ; Sarastro : Franz-Josef Selig ; Papagena : Regula Mühlemann ; Première Dame : Eleonore Marguerre ; Deuxième Dame : Louise Callinan ; Troisième Dame : Wibke Lehmkuhl ; L'Orateur : Terje Stensvold ; Monostatos : François Piolino ; Les trois enfants : Solistes d'Aurelius Sängerknaben Calw ; Premier prêtre : Michael Havlicek ; Second prêtre : Dietmar Kerschbaum ; Premier homme d'armes : Eric Huchet ; Second homme d'armes : Wenwei Zhang. Chœur de l'Opéra National de Paris ; Chef de chœur : Patrick Marie Aubert. Orchestre de l'Opéra National de Paris. Direction musicale : Philippe Jordan. Mise en scène : Robert Carsen ; Décors : Michael Levine ; Costumes : Petra Reinhardt ; Lumières : Peter van Praet et Robert Carsen ; Vidéo : Martin Eidenberger

Compte rendu, opéra. Paris. Opéra-Comique, le 24 mars 2014. Jean-Philippe Rameau : Platée. Marcel Beekman, Edwin Crossley-Mercer, Simone Kermes, Cyril Auvity, Marc Mauillon. Paul Agnew, direction artistique. Robert Carsen, mise en scène

Robert Carsen est omniprésent à Paris cette saison. Une Elektra à l'ONP pour débiter l'année lyrique, suivie par son Alcina désormais bien connue à Garnier, et, conjointement, La Flûte Enchantée à Bastille tandis que



la Salle Favart présente sa nouvelle production de Platée de Rameau. La question se posait : n'était-ce pas un peu trop ? Reconnaissons-le tout de go : nous craignons pour cette mise en scène, tant pour son angle de vision que pour son inspiration, la source pouvant se tarir en étant employée à un tel régime. En outre, comme sans doute bien des mélomanes dans la salle, les images de la production de Laurent Pelly, désormais presque indissociable de cette œuvre, risquaient de se révéler tenaces devant les yeux.

Nymphe de la mode

Et pourtant, après un prologue qui demande un temps d'adaptation, celui de la plongée dans un univers nouveau et l'accoutumance à une atmosphère inédite, ce spectacle fonctionne à merveille.

Le monde qu'invoque **Robert Carsen**, celui de la mode, superficiel et clinquant, où l'apparence et les faux-semblants règnent en maîtres, résonne comme un écho à la cour de Louis XV que ridiculise le compositeur dans cette satire.

On se plait à reconnaître Anna Wintour, la rédactrice en chef du magazine Vogue, dans la foule occupant le plateau, et le tonnant Jupiter devient un sosie extrêmement convaincant de Karl Lagerfeld portant dans ses bras son éternel chat blanc.

Platée, qui malgré ses coassements en musique n'est en réalité pas désignée dans le livret comme une grenouille, devient ici la pensionnaire brimée d'un établissement chic, vaniteuse et sans-gêne, vilain petit canard trop facile à berner. La scénographie, brillante et chic, caricature – à peine – la décoration à la mode dans les milieux branchés, façon Fashion Week, miroirs nombreux, mobilier transparent et lumières éclatantes. La direction d'acteurs, précise et d'une grande justesse, évite, comme sait le faire Carsen, toute vulgarité, jusqu'à l'orgie du troisième acte, chorégraphiée avec juste ce qu'il faut d'érotisme par Nicolas Paul. Les danseurs s'intègrent ainsi parfaitement à l'action, en des ballets drôles et décalés, mais toujours en situation.

On se souviendra longtemps de cette nymphe dévoilée et raillée par la fureur de Junon, achevant l'œuvre en sous-vêtements, honteuse dans sa quasi-nudité sous le regard cruellement moqueur de la foule, utilisant son dernier geste pour se suicider, mettant enfin un terme à ses tourments. Une ultime image forte, montrant la méchanceté humaine dans sa bêtise la plus crue.

Très belle également ... la distribution. Aux côtés de la

fraîche Thalie de **Virginie Thomas** et du Satyre / Mommus désopilant de **João Fernandes**, la Junon à la jalousie brûlante d'**Emilie Renard** ressemble à s'y méprendre à Coco Chanel et réussit à merveille une composition de très belle tenue. On salue également la superbe Clarine d'Emmanuelle de Negri, toujours irréprochable dans ce répertoire.

Marc Mauillon provoque l'hilarité en Cithéron devenu serveur que poursuit de ses assiduités la reine des marais, et le rôle coule idéalement dans cette voix au timbre si particulier, tenant à la fois du ténor et du baryton.

Excellent Mercure de **Cyril Auvity**, percutant et beau diseur, parfaitement à sa place.

On attendait avec impatience **la Folie de Simone Kermes**, l'enthousiasme se révèle finalement relatif. Non que cette vocalité ne lui convient pas, bien au contraire. Ce pastiche de style italien ramène la soprano allemande à son répertoire de prédilection, et c'est justement pour cela que le rôle nous apparaissait comme idéalement écrit pour elle. Las, elle a semble-t-il écouté attentivement l'interprétation qu'en a inventé Marc Minkowski tout en tentant de s'en affranchir, sans pour autant trouver sa propre voie, ce qui nous vaut un « Aux langueurs d'Apollon » bien sage, à la diction française fragile et aux variations chiches, un comble pour une chanteuse autant encline à tout oser quitte à franchir allègrement les limites du bon goût. Par ailleurs, après une entrée remarquée en clone de Lady Gaga, c'est vêtue d'une conventionnelle robe de concert verte qu'elle entonne prudemment cet air..., avant de revenir vêtue telle une Marie-Antoinette de bal masqué, dans un costume paraissant tout droit sorti d'une pochette d'un de ses propres disques. Il faudra attendre le troisième acte, son irremplaçable chevelure rousse enfin rendue à sa liberté, et l'air « Amour, lance tes traits » pour que la chanteuse redevienne enfin elle-même, osant vocalises, contre-notes et cadences improbables. Il était temps !

Irrésistible en couturier au catogan, **Edwin Crossley-Mercer** ne fait qu'une bouchée de l'écriture du roi des Dieux, déployant

en Jupiter sa grande et belle voix de baryton, octaviant cependant certains graves et assombrissant par instants inutilement une émission d'ordinaire plus mordante, au détriment parfois de la limpidité du texte.

On admire sans réserve la naïade disgracieuse du ténor néerlandais **Marcel Beekman**, terriblement attachante et émouvante. Que dire, sinon qu'il incarne à merveille cette femme à la naïveté désarmante, ridicule à force à force d'aveuglement ? Le chanteur offre une saisissante performance de comédien, où l'on se prend à oublier que c'est un homme qui incarne une figure féminine, tant l'identification grandit durant la représentation à tel point qu'elle en devient évidente. Clair et sonore, son instrument à la couleur très personnelle paraît tout destiné à cet emploi, permettant mille nuances, utilisant tous ses registres et servant un français digne d'éloges. L'émotion affleure sans cesse derrière l'humour, et la scène finale citée plus haut, interprétée à fleur de peau, reste le point culminant de la soirée, la promise bafouée apparaissant poignante dans son désespoir.

Remplaçant William Christie souffrant à la tête du chœur – impeccable de bout en bout – et de l'orchestre des **Arts Florissants**, **Paul Agnew**, grand interprète du rôle-titre, démontre sa connaissance profonde de l'œuvre, qu'il a pu roder de l'intérieur durant de longues années. Il cultive une pâte sonore ronde et généreuse, toujours vive mais sans précipitation ni acidité, peignant parfaitement les différentes atmosphères qui composent l'ouvrage, et emporte musiciens et chanteurs dans un tourbillon sonore qui soulève l'enthousiasme.

Un très beau succès au rideau final, qui prouve qu'on peut encore aujourd'hui mont(r)er *Platée* autrement.

Paris. Opéra-Comique, 24 mars 2014. Jean-Philippe Rameau : *Platée*. Livret d'Adrien-Joseph Le Valois d'Orville, d'après la comédie de Jacques Autreau. Avec *Platée* : Marcel Beekman ; Jupiter : Edwin Crossley-Mercer ; La Folie : Simone Kermes ;

Thespis / Mercure : Cyril Auvity ; Momus / Cithéron : Marc Mauillon ; Amour / Clarine : Emmanuelle de Negri ; Junon : Emilie Renard ; Satyre / Mommuss : João Fernandes ; Thalie : Virginie Thomas. Chœur et orchestre Les Arts Florissants. Paul Agnew, direction musicale. Mise en scène : Robert Carsen ; Décors et costumes : Gideon Davey ; Lumières : Robert Carsen et Peter van Praet ; Chorégraphie : Nicolas Paul ; Dramaturgie : Ian Burton

**Compte rendu, opéra. Tours.
Grand Théâtre, le 18 mars
2014. Benjamin Britten : The
Turn of the Screw. Isabelle
Cals, Hanna Schaer, Cécile
Perrin, Jean-Francis
Monvoisin. Ariane Matiakh,
direction musicale. Dominique
Pitoiset, mise en scène**

Initiative courageuse de la part de l'Opéra de Tours que de monter *The Turn of the Screw* – Le Tour d'écrou – de Britten, ouvrage encore insuffisamment joué dans l'Hexagone. Composé d'après la nouvelle du même nom écrite par Henry James et créé à la Fenice de Venise en



septembre 1954, cet opéra en deux actes et un prologue nous narre les déboires d'une gouvernante – dont on ne saura jamais le nom – aux prises avec les esprits des anciens serviteurs de la maison désireux d'entraîner avec eux les deux enfants dont elle a nouvellement la garde. Une intrigue propice aux audaces harmoniques et aux couleurs inquiétantes, dont a parfaitement tiré parti le compositeur, créant une atmosphère angoissante, dont l'étau se resserre tel un écrou toute la soirée durant, pour un moment fort de vrai théâtre musical. C'est par un long silence que la représentation débute, laissant résonner le théâtre de tous ses murmures comme autant de fantômes, et ce n'est qu'ensuite que la musique peut occuper l'espace sonore.

Un Tour de très haut niveau

La maison tourangelle a servi cette pièce avec les honneurs qu'elle mérite, réunissant une distribution en tous points exemplaire et aux vocalités généreuses. Isabelle Cals coule sans effort son superbe soprano dans le personnage tourmenté de la Gouvernante, déployant sa voix riche et ronde, incarnant parfaitement cette figure complexe, dont on ignore si les spectres ne naissent pas uniquement dans son imagination.

Elle est secondée par une Hanna Schaer idéale en Mrs Grose, un rôle qu'elle a déjà incarné de nombreuses fois. On ne peut que se réjouir devant la fraîcheur et la puissance de la voix de la mezzo suisse – qualités que sa Mistress Benson dans *Lakmé* ne laissait pas soupçonner – ne faisant qu'un avec ce personnage dépassé par les événements et tout de tendresse

maternelle.

Superbe également, le couple fantomatique. Cécile Perrin incarne une Miss Jessel à l'âme torturée, mélancolique et effrayante à la fois, à la présence scénique aussi magnétique que son instrument large et étendu, emplissant sans effort la salle. A ses côtés, Jean-Francis Monvoisin joue des particularités de son timbre pour dépeindre un Peter Quint menaçant, utilisant toutes les possibilités de sa voix pour un résultat saisissant. Et ce tableau ne serait pas complet sans deux enfants très convaincants, dont la performance est à saluer : Louise Van der Mee et Samuel Miles, tous deux d'une crédibilité redoutable, jusqu'aux couleurs inquiétantes qu'ils parviennent à trouver, notamment le jeune garçon, aussi ambigu qu'insondable.

Tous se révèlent en outre stylistiquement impeccables, et s'expriment dans un anglais au-dessus de tout reproche, une performance pour une distribution exclusivement francophone.

Et c'est avec évidence que les chanteurs évoluent dans la mise en scène réglée au cordeau par Dominique Pitoiset. Le scénographe a imaginé un lieu unique, le salon d'une maison des années 60 à la décoration sobre et dont la grande baie vitrée donne sur un petit jardin enneigé, au haut mur bordé de thuyas. Un véritable huis clos rendu plus étouffant encore par les éclairages remarquables de Christophe Pitoiset. La direction d'acteurs se révèle à la hauteur du cadre de scène, éblouissante de précision et de tension, tout temps mort paraissant interdit, sinon impossible.

Dans la fosse, les treize musiciens de l'Orchestre Symphonique Région Centre-Tours s'en donnent à cœur joie, chacun en position de soliste, et créent avec un plaisir évident les ambiances irrespirables imaginées par Britten. Participant activement au drame, Ariane Matiakh couve les instrumentistes de sa baguette et leur insuffle son énergie, prenant cette partition, qu'elle dirige pour la première fois, très à cœur. Une très belle soirée d'opéra, un ouvrage dramatiquement et musicalement très fort, de grandes voix, une mise en scène

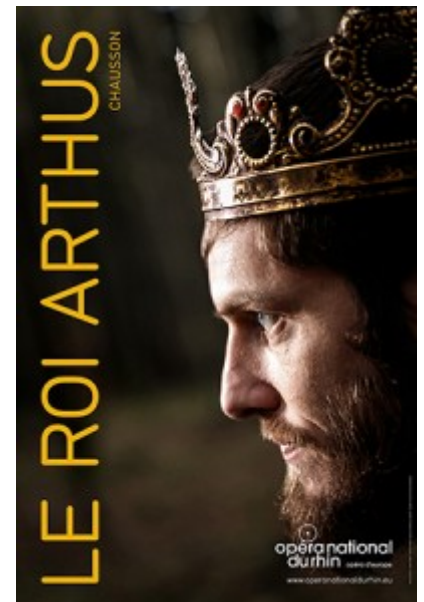
intelligente ainsi que des musiciens profondément impliqués,
que demander de plus ?

Tours. Grand Théâtre, 18 mars 2014. Benjamin Britten : The Turn of the Screw. Livret de Myfanwy Piper, d'après la nouvelle éponyme de Henry James. Avec La Gouvernante : Isabelle Cals ; Mrs Grose : Hanna Schaer ; Miss Jessel : Cécile Perrin ; Narrateur / Peter Quint : Jean-Francis Monvoisin ; Flora : Louise Van der Mee ; Miles : Samuel Mallet. Chœurs de l'Opéra de Tours ; Chef de chœur : Emmanuel Trenque. Orchestre Symphonique Région Centre-Tours. Ariane Matiakh, direction musicale ; Mise en scène et scénographie : Dominique Pitoiset ; Costumes : Nathalie Prats ; Lumières : Christophe Pitoiset ; Assistant mise en scène : Stephen Taylor ; Chef de chant : Matthieu Le Levreur.

**Compte rendu, opéra.
Strasbourg. Opéra National du Rhin, le 14 mars 2014. Ernest
Chausson : Le Roi Arthus.
Elisabete Matos, Andrew
Schroeder, Andrew Richards,
Bernard Imbert, Christophe
Mortagne, Nicolas Cavallier.**

Jacques Lacombe, direction musicale. Keith Warner, mise en scène.

De mémoire de lyricophile, on aura rarement été aussi mal à l'aise au moment de l'évocation d'une soirée, tant l'attente était grande et tant les éléments ont paru in fine se liguer contre la réussite de ce qui promettait d'être un des grands événements de la saison en cours. Le retour en France du rare **Roi Arthus d'Ernest Chausson**, belle initiative de l'Opéra National du Rhin – avant l'entrée de l'ouvrage à l'Opéra de Paris l'an prochain –, était le moyen de jeter une oreille nouvelle sur la voie tracée par l'opéra français du début du vingtième siècle, après Massenet et avant Debussy. **Ecrit entre 1886 et 1895**, mais créé seulement le 30 novembre 1903 à la Monnaie de Bruxelles, plusieurs années après la mort du compositeur en 1899, l'unique ouvrage scénique de Chausson trouve sa source dans le choc que représenta pour lui la découverte de la musique de Wagner. Neuf ans de gestation pour une fresque centrée autour des trois personnages principaux : Arthus bien entendu, sa femme Genièvre et le chevalier Lancelot, amant de la reine. Dans ce triangle amoureux, impossible de ne pas voir un reflet du Tristan wagnérien, tandis que le bon Lyonnell protège les amours adultères comme le fait Brangäne chez Wagner. En outre, au-delà d'évocations appuyées au maître de Bayreuth – comment ne pas sourire lors des premiers accords, hommage plus qu'explicite à la Chevauchée des Walkyries ? –, Chausson apporte aux leitmotivs et à la vocalité large, typiques de l'écriture musicale de cette époque en mutation, son sens des couleurs très français,



fondant les harmonies et cultivant une pâte sonore héroïque et onirique tout à la fois.

Un coup de la fée Morgane ?

Il est ainsi d'autant plus regrettable de devoir déplorer que tant de promesses n'aient pu être tenues à Strasbourg ce soir-là. Peut-être un (mauvais) coup de la fée Morgane, absente de l'ouvrage.

Considérant le cadre moyenâgeux originel impossible à représenter sérieusement depuis les Monty Python, et désireux d'ancrer sa mise en scène dans un cadre temporel précis – plutôt, dit-il, que de choisir un cadre symboliste hors du temps –, Keith Warner décide de célébrer le centenaire de la Première Guerre Mondiale et de prendre ce cadre guerrier comme toile de fond et moteur de l'action. Las, force est de constater que cette scénographie ne fonctionne pas et que les lourds décors très réalistes – une salle de commandement, un entrepôt d'obus et un hôpital militaire – ridiculisent l'intrigue davantage qu'ils la servent.

Plus encore, la sensualité demeure désespérément absente des duos unissant Lancelot et sa Genièvre, alors que la musique déborde de la passion des cœurs et des corps emmêlés. Seul le pommier renversé descendant des dessus et annonçant l'apparition de l'enchanteur Merlin possède cette part de poésie qui semble avoir abandonné la scène.

Le suicide de la reine, tristement illustratif, laisse l'œil sec, le traitement scénique de cette scène ne flattant ni la chanteuse ni l'esprit de ce moment censément poignant. Et la conclusion de l'ouvrage ne convainc pas davantage, malgré un retour à une certaine imagerie arthurienne – le souverain revêt son armure argentée pour son élévation finale –, mais la statue érigée en son honneur et les pétales de roses tombant des cintres achèvent la soirée dans une sucrerie si soudaine qu'elle en devient déplaisante.

Cette scénographie semble ne pas inspirer davantage les chanteurs, tous s'acquittant de leur tâche avec

professionnalisme mais sans flamme.

Seconde malchance de la représentation, la Genièvre d'Elisabete Matos. Habitée des rôles wagnériens et verdiens les plus redoutables, la soprano portugaise semble, malgré sa voix encore puissante, avoir fait les frais de ces emplois risqués, l'instrument ne sonnant plus que métallique, toute nuance devenant périlleuse et un vibrato creusé envahissant l'ensemble de la tessiture.

Dans les quelques moments de vaillance dévolus au rôle, on entend l'Abigaille qu'elle a dû être, mais en dépit d'un français digne d'éloge, la vocalité de la chanteuse demeure étrangère au style propre à cette partition, sans parler de costumes peu seyants et d'une présence scénique manquant terriblement de la féminité et la volupté requises. Chaque mouvement semble précautionneux, et on ne parvient jamais à croire à la passion de cette reine amoureuse.

Son Lancelot paraît pousser Andrew Richards dans ses retranchements, l'écriture du chevalier demandant une solidité et une endurance outrepassant les moyens du ténor américain. Le chanteur livre néanmoins une prestation honnête, payant comptant et osant nuancer, mais trop souvent en force pour enthousiasmer vraiment.

Remplaçant Franck Ferrari initialement prévu, le baryton Andrew Richards retrouve avec Arthus un rôle qu'il connaît bien pour l'avoir déjà chanté et enregistré. Néanmoins, on reste surpris dès ses premières notes par un médium et un grave sans couleur, tandis que l'aigu, facile et solaire, accuse une position vocale typique d'un ténor. Au fil de la représentation, l'instrument paraît prendre du corps et du soutien malgré un manque de projection et un léger engorgement, gagnant en rondeur, le musicien incarnant avec conviction ce roi par trop incrédule et offrant une belle scène finale.

Excellent Merlin de Nicolas Cavallier, son timbre profond de basse offrant une majesté bienvenue à ce rôle pourtant écrit pour baryton.

Les seconds rôles demeurent bien tenus, du Mordred percutant

de Bernard Imbert au Lyonnell efficace et sonore de Christophe Mortagne, toujours excellent dans ce type d'emplois. On saluera également le Laboureur poétique et au chant bien conduit de Jérémy Duffau.

D'ordinaire irréprochables, les Chœurs de l'ONR apparaissent ce soir-là parfois mal à l'aise dans la mise en place de leurs interventions, hésitation due peut-être à un temps de répétitions insuffisant.

Quant à l'Orchestre Symphonique de Mulhouse, c'est du côté de la magie que le bât blesse. Non que la prestation des musiciens mulhousiens soit indigne, loin de là. Au contraire, leur professionnalisme dans l'exécution de leurs parties, redoutablement difficiles, est à saluer. Mais l'effort que leur a demandé la préparation de cette partition riche et complexe se sent trop en ce soir de première pour que les sortilèges contenus dans la musique puissent opérer pleinement. Cet orchestre démontre des progrès constants, mais fallait-il pour autant leur confier d'ors et déjà un ouvrage d'un tel niveau, non moins ardu que les compositions de Wagner ? A leur tête, Jacques Lacombe prêche sa foi en cette musique et apporte à cette entreprise tout son savoir-faire dans le répertoire français, paraissant porter l'orchestre à bout de baguette.

C'est donc des applaudissements très timides qui ont accueilli cette redécouverte au rideau final, un comble pour la maison alsacienne qui a tant de réussites à son actif. Espérons que les représentations suivantes permettront, l'assurance et la confiance aidant, pour les instrumentistes comme pour le public, davantage de plaisir.

Une soirée dont nous sommes sortis sincèrement attristés, mais qui aura néanmoins laissé pressentir la nécessité de redécouvrir ce Roi Arthus.

Strasbourg. Opéra National du Rhin, 14 mars 2014. Ernest Chausson : Le Roi Arthus. Livret du compositeur. Avec Genièvre : Elisabete Matos ; Arthus : Andrew Schroeder ; Lancelot : Andrew Richards ; Mordred : Bernard Imbert ; Lyonnell :

Christophe Mortagne ; Merlin : Nicolas Cavallier ; Allan : Arnaud Richard ; Le laboureur : Jérémy Duffau. Chœurs de l'ONR ; Sandrine Abello, chef de chœur. Orchestre Symphonique de Mulhouse. Jacques Lacombe, direction musicale. Mise en scène : Keith Warner ; Décors et costumes : David Fielding ; Eclairages : John Bishop

**Compte-rendu, opéra. Genève.
Grand Théâtre, les 1er et 2
mars 2014. Giuseppe Verdi :
Nabucco. Roman Burdenko /
Lucio Gallo, Elizabeth
Blancke-Biggs / Csilla
Boross, Ahlima Mhamdi,
Leonardo Capalbo, Almas
Svilpa / Roberto Scandiuzzi.
John Fiore, direction
musicale. Roland Aeschlimann,
mise en scène**



Après plus de vingt ans d'absence, Nabucco, l'ouvrage qui assura le succès à Verdi, revient à l'affiche du **Grand Théâtre de Genève**. Annoncée comme une nouvelle production, la mise en scène du suisse **Roland Aeschlimann** n'est en réalité qu'une révision de sa scénographie imaginée pour l'Opéra de Francfort en 2001.

Sur la droite, un rocher suspendu à un câble au-dessous d'un trou béant. Durant l'ouverture, une figure masquée parcourt la scène, portant les Tables de la Loi, et brise les tablettes de pierre sur le sol. Le rideau se lève alors sur une vision très actuelle du peuple juif gémissant devant une muraille qui n'est pas sans rappeler le Mur des Lamentations. Sous une explosion, la cloison se fend pour livrer passage à Nabucco... qui débarque en 4x4 et affublé de lunettes de soleils noirs.

Voix puissantes et lourds symboles pour Nabucco



Grand Théâtre de Genève, Nabucco de Giuseppe Verdi, février - mars 2014
Csilla Boross (Abigaille) & Khachik Matevosyan (Le Grand-Prêtre de Baal)
Photo libre de droits, mention obligatoire : GTG/Ariane Arlotti

D'immenses escaliers monumentaux occupant toute la scène, une montagne de livres jetés à bas par Abigaille à la recherche du document prouvant sa naissance plébéienne, une étoile de David surdimensionnée que porte Zaccaria en guise de chaînes lors de sa condamnation... Une imagerie imposante, mais à la symbolique lourde et primaire, dont l'effet se voit annihilé par des costumes souvent laids et aux couleurs criardes. Certains symboles demeurent obscurs, tel le roc qui paraît représenter la prison de Nabucco, pierre qui se voit raccrochée à son filin pour signifier l'emprisonnement et qui s'en trouve détachée lors du retour à la liberté. Un rappel du Rocher de la Fondation, le lieu le plus saint du judaïsme ? Et fallait-il vraiment, pour illustrer la folie qui dévore l'esprit du roi babylonien au milieu de l'œuvre, habiller le souverain d'une camisole de force ? On reste également dubitatif quant au suicide de Fenena durant les derniers accords, geste aussi soudain qu'incompréhensible.

Belle trouvaille, en revanche, que cet ange de la Mort qui

parcourt les marches, et conduit Abigaille pour son dernier soupir, un ultime tableau d'une réelle beauté. La direction d'acteurs se révèle souvent sommaire, les hallucinations du rôle-titre semblant avoir davantage intéressé le metteur en scène que sa relation avec ses filles, thème pourtant cher à Verdi et développé dans cette œuvre pour la première fois. Quant aux projections vidéo, si l'apparition au milieu de l'ouverture d'un passage de la Bible écrit en hébreu, annonçant la chute de Jérusalem aux mains du roi de Babylone – permet une image forte, l'interminable interruption qui sépare les deux premiers actes et que meuble un œil immense – celui de Dieu – grossissant peu à peu jusqu'à occuper le rideau tout entier, fut peu appréciée.

Le lendemain après-midi, la production fonctionne mieux, grâce à une énergie décuplée de la part des interprètes et une plus grande fluidité dans les enchaînements. Monter Nabucco aujourd'hui relève de la gageure, qui plus est en double distribution, la maison genevoise a donc fait de son mieux pour rassembler des artistes capables de venir à bout de cette écriture exigeante.

Aux côtés de l'Abdallo efficace de **Terige Sirolli** et du Grand Prêtre de Baal bien chantant de **Khachik Matevosyan**, se distingue l'Anna charismatique d'**Elena Cenni**, à la voix bien conduite et à la présence scénique évidente, tant elle attire le regard dès qu'elle paraît sur le plateau.

Le Zaccaria de la basse **Almas Svilpa** commence bien, mais semble pousser souvent sur sa voix, pourtant puissante, l'instrument paraissant assez rapidement se voiler d'un filet d'air et perdre en impact. La ligne de chant demeure ainsi souvent irrégulière, là où en attendrait un violoncelle. Le comédien se révèle en outre assez fruste, usant fréquemment d'une gestuelle par trop stéréotypée.

Le lendemain, **Roberto Scandiuzzi** offre à entendre davantage la voix du rôle, profonde et noble, mais il faut attendre sa prière de l'acte II pour profiter pleinement des qualités de diseur et de musicien de la basse italienne.

Jolie découverte que la Fenena fraîche et charmante de la jeune mezzo franco-marocaine **Ahlma Mhamdi**, dotée d'un timbre chaleureux et d'une émission vocale très naturelle. Son air du IV révèle ainsi une belle sensibilité et un vrai sens du legato, des qualités dont on espère qu'elles vont pouvoir continuer à se développer.

Fougeux Ismaele, le ténor **Leonardo Capalbo** assure fièrement sa partie, mais paraît souvent à la limite de ses moyens, tout en gérant intelligemment l'écriture du rôle pour s'en sortir sans défaillance.

On retrouve avec plaisir l'arrogant baryton de **Roman Burdenko**, qu'on avait hâte de revoir depuis son retentissant Enrico lillois voilà quelques mois. A trente ans à peine, le chanteur russe offre un portrait déjà très abouti du rôle-titre. Si son entrée pouvait faire craindre des nuances sacrifiées au profit de la seule puissance vocale, la suite laisse apparaître un authentique musicien. Dès la fin du deuxième acte, le stentor fait place au comédien, investi de bout en bout et très touchant dans ses accès de tendresse. Mais c'est dans son air « Dio di Giuda » que l'interprète affleure pleinement, déployant des piani qu'on ne lui soupçonnait pas et un legato prometteur. L'émission, toujours éclatante mais prenant appui sur un abaissement laryngé à notre sens excessif, remonte alors, se faisant plus brillante, plus veloutée, en une prière chantée avec beaucoup d'intériorité. La cabalette qui suit lui permet de laisser éclater toute sa voix avec une jubilation communicative, culminant sur un la bémol inattendu et conquérant. Un petit travail sur l'égalité du legato ainsi que le timbrage de la nuance piano, et on tiendra là un grand baryton Verdi.

Ce que n'est pas **Lucio Gallo**, incarnant le rôle-titre le lendemain en remplacement de Franco Vassallo initialement prévu. Le baryton italien se heurte ici à ses propres limites en matière de largeur et d'aigu, faisant néanmoins de son mieux pour assurer convenablement sa partie, sans grand éclat mais sans déshonneur, nuancant son chant et faisant solidement sonner sa voix – selon nous trop couverte – aux moments

opportuns.

Reste le cas d'Abigaille, le rôle le plus meurtrier jamais écrit par le compositeur pour une voix de femme – avec Odabella et Lady Macbeth –, couvrant une large tessiture aux écarts aussi soudains que périlleux, exigeant puissance sonore et autorité de l'accent, sans oublier un aigu insolent.

Autant d'exigences qui font reculer les interprètes devant ce personnage grandiose. Visiblement habituée des rôles réputés inchantables, la soprano américaine **Elizabeth Blancke-Biggs** déconcerte par une voix aux registres désunis, passant brutalement d'un mécanisme à l'autre à grands renforts de coups de glotte, le médium paraissant avoir disparu, ne laissant subsister que la voix de poitrine, amenée ainsi très haut, et la voix de tête. Autant de signes qui trahissent une vocalité d'origine plus légère et annoncent un déclin en marche. Néanmoins, au fil de la représentation, on finit par être fascinés par cet instrument d'une longueur et d'une solidité à toute épreuve, osant tout, franchissant allègrement les limites du bon goût, cette outrance renforçant encore la démesure du personnage. La chanteuse paraît ainsi littéralement possédée par son rôle, dardant des aigus faciles et puissants – un contre-ré à la fin du premier acte ! – tels des javelots, traversant chœur et orchestre depuis le fond de scène, et déversant des graves abrupts mais d'un impact considérable. Sa mort surprend alors par une ligne de chant soudain épurée, un timbre radouci, véritable volte-face vocale, pour une belle émotion achevant la soirée.

Le jour suivant, c'est la soprano hongroise **Csilla Boross** qui porte le costume d'Abigaille. La chanteuse, pourtant annoncée souffrante, se révèle étonnamment à l'aise dans cette écriture impossible, démontrant comment ce rôle doit être chanté. Homogène sur toute la tessiture, jamais grossie, à l'aigu ample et rond, la voix possède en outre une couleur somptueuse, et l'interprète allège intelligemment ses notes les plus basses pour épargner le haut de l'instrument, sachant colorer son chant et varier les inflexions. Altière et fière, l'interprète ne sombre jamais dans la vulgarité et humanise

cette femme avide de pouvoir, dévoilant les failles sous la colère. Sa cantilène du II demeure ainsi un modèle de legato et de sensibilité, sonorités moelleuses et archet à la corde. Une très grande incarnation d'un rôle épuisant, et une chanteuse qu'on suivra de très près.

A la tête d'un chœur excellent, notamment dans un « Va pensiero » très travaillé, et d'un Orchestre de la Suisse Romande en pleine forme, le chef américain **John Fiore** donne ses lettres de noblesse à cet ouvrage, sculptant la pâte instrumentale, distillant éclat et douceur tour à tour, avec un vrai respect pour cette écriture musicale plus subtile qu'on veut bien souvent le croire. Seul bémol : les cabalettes tronquées de leurs reprises, coupures regrettables avec des voix de ce calibre. Deux représentations dont on sort avec le sentiment d'en avoir pris plein les oreilles, un plaisir devenu rare aujourd'hui.

Genève. Grand Théâtre, 1er et 2 mars 2014. Giuseppe Verdi : Nabucco. Livret de Temistocle Solera. Avec Nabucco : Roman Burdenko / Lucio Gallo ; Abigaille : Elizabeth Blancke-Biggs / Csilla Boross ; Fenena : Ahlima Mhamdi ; Ismaele : Leonardo Capalbo ; Zaccaria : Almas Svilpa / Roberto Scandiuzzi ; Le Grand-Prêtre de Baal : Khachik Matevosyan ; Abdallo : Terige Sirolli ; Anna : Elisa Cenni. Chœur du Grand Théâtre de Genève ; Chef de chœur : Ching-Lien Wu. Orchestre de la Suisse Romande. John Fiore, direction musicale. Mise en scène et décors : Roland Aeschlimann ; Costumes : Andrea Schmidt-Futterer et Roland Aeschlimann ; Lumières : Simon Trottet ; Vidéo : fettFilm ; Collaboration à la mise en scène et expression corporelle : Andrea K. Schlewein.

Compte rendu, opéra. Paris. CNSMDP, le 26 février 2014. Mozart : Mitridate. Enguerrand de Hys, ... David Reiland, direction musicale. Vincent Vittoz, mise en scène



Dans le cadre du **cycle Mozart enfant** proposé par la Cité de la Musique du 26 février au 8 mars 2014, le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris – CNSMDP pour les initiés – propose trois représentations du rare *Mitridate*, opera seria en trois actes composé par un Mozart d'à peine quatorze ans.

Composée entre le 27 juillet 1770, où le tout jeune compositeur reçoit le livret que l'abbé Amedeo Cigna-Santi a imaginé à

partir de la pièce homonyme de Jean Racine, et le 26 décembre de la même année, date à laquelle l'ouvrage est créé au Teatro Regio Ducale de Milan, cette œuvre, malgré les stricts carcans auxquels elle se conforme, annonce déjà le Mozart de la maturité par son achèvement dans l'écriture instrumentale et vocale, ainsi que la psychologie des personnages qui prend déjà forme et se traduit nettement dans des airs très différenciés.

L'intrigue dépeint les tourments du roi **Mitridate**, dont les deux fils Sifare et Farnace brûlent de la même flamme pour la princesse Aspasia, promise à leur père mais éprise du premier des deux jeunes hommes. Après un chassé-croisé sentimental aux nœuds enchevêtrés, le souverain expirant pardonne à ses

enfants et unit enfin les amants.

Alors que les deux premiers actes demeurent inféodés aux traditions formelles attendues dans ce type d'ouvrage, c'est dans le troisième que la modernité naissante de l'écriture mozartienne se fait jour. La grande scène d'Aspasia « Pallide ombre », où la jeune femme veut se donner la mort en buvant une coupe de poison, préfigure les opéras suivants par son récitatif sec suivi d'une cavatine puis d'un récitatif accompagné.

Les promesses du jeune Mozart

Et l'on n'oubliera pas de sitôt l'admirable air de Farnace « Già dagli occhi », d'une tendresse poignante, paraissant appeler déjà Sesto de la future Clemenza di Tito, peut-être la plus belle page de la partition.

C'est pourquoi, devant tant de beautés musicales, on ne cesse de s'interroger quant au choix de Vincent Vittoz d'intégrer à sa scénographie, par ailleurs remarquable sinon modèle du genre, une troupe de danseurs censés, d'après la note d'intention du metteur en scène présente dans le programme de salle, offrir « une énergie nouvelle à la musique du jeune Mozart » et apporter « une fureur palpable à l'urgence [des] passions ». Le grand homme de théâtre a-t-il été si peu convaincu par la force de la seule musique qu'il a cru nécessaire d'en renforcer le pouvoir par des chorégraphies ? Ou a-t-il craint que les codes de l'opéra seria et les caractères archétypaux des personnages parlent si peu au public de notre époque ?

Car ces danseurs, au demeurant admirablement préparés et d'un investissement sans faille, si leur présence permet des tableaux magnifiques lorsqu'ils demeurent immobiles spectateurs de l'action, leurs mouvements parasitent plus souvent la musique qu'ils ne la servent. En effet, l'attention du public se révèle constamment attirée par les formes en déplacement qui entourent les chanteurs, ceux-ci demeurant souvent dans une économie de gestes très stylisée, et la

concentration sur les parties chantées devient ainsi excessivement difficile.

En outre, fallait-il vraiment souligner la mise à nu de Farnace dans son air du III par trois danseurs se déshabillant à demi et pratiquant une toilette quasi-rituelle, ainsi que le jeune prince se lave de ses erreurs et expie ses fautes, absolution traduite si bien par la musique elle-même ? Si l'image s'avère belle, la redondance avec le propos musical alourdit un phrasé qui ne demande qu'à s'envoler.

Des questionnements regrettables, car la mise en scène de Vincent Vittoz demeure à tous les égards admirable de dépouillement et d'évidence, allant droit à l'essentiel, jouant simplement avec quelques panneaux, maniant adroitement les lumières et les couleurs, mettant ainsi en exergue une direction d'acteurs sobre et efficace, toute de noblesse et de sentiments contenus. Les costumes, mélangeant styles et époques pour un résultat intemporel et de toute beauté, participent à la réussite de cette production théâtralement remarquable.



Les jeunes chanteurs réunis ici, appartenant tous au Département des disciplines vocales, se donnent sans compter pour servir cette partition exigeante.

L'Arbate de la soprano Elisabeth Moussous impressionne par son ampleur vocale et l'arrogance de son registre aigu, ainsi que par sa prestance en scène, mais un médium ainsi qu'un registre grave peu sonores et des changements de registres souvent audibles nous laissent supposer une méforme passagère. Nous saluons l'entrée de cette jeune artiste prometteuse à l'Atelier Lyrique de l'Opéra de Paris, gageons que nous l'entendrons souvent désormais.

L'Aspasia de Jeanne Crousaud offre une prestation très convaincante et une belle conduite de la ligne, mais il faut attendre sa scène du III pour la voir sortir d'elle-même et s'engager corps et voix dans son personnage, un superbe moment de véritable théâtre musical.

Très réussie également, l'Ismene de Laura Holm, faisant admirer son timbre fruité de soprano lyrique et la noblesse de sa caractérisation tant vocale que scénique.

Admirablement complémentaires, les deux frères incarnés par Anne-Sophie Honoré et Eva Zaicik.

La première laisse paraître son joli soprano un rien fragile au début de la représentation, mais prend de l'assurance au fil de la soirée, gagnant en aigu comme en souplesse.

La seconde, à l'énergie flamboyante et portant à merveille le travesti, impressionne par l'autorité de ses accents, l'impact de ses aigus et la belle couleur mordorée de son timbre, mais face à un centre de gravité qui nous apparaît relativement haut ainsi qu'à un registre grave plutôt discret, on ne peut s'empêcher de s'interroger sur la nature même de cette voix, nous laissant rêver à un magnifique soprano grand lyrique qui s'ignore. On salue en outre sa superbe interprétation de l'air dont nous parlions plus haut, sensible et à fleur de peau, le

plus beau moment de la soirée.

Restent les deux rôles masculins, véritables baritenori à l'étendue surhumaine et à la virtuosité ébouriffante, donc difficiles sinon impossibles à distribuer à de jeunes chanteurs en cours d'études. Les deux interprètes affrontent ainsi courageusement l'écriture terrifiante qui leur incombe.

David Tricou fait de son mieux dans son air du III, donnant une épaisseur au personnage épisodique de Marzio ; et le Mitridate d'Enguerrand de Hys vient à bout de ses morceaux avec les honneurs. Mais pareille témérité devrait être, s'il est possible, prudemment évitée à l'avenir, tant le ténor paraît à la limite de ses moyens, semblant serrer la gorge pour soutenir la tessiture tendue du rôle. Les moyens de ce chanteur apparaissent intéressants, la prudence serait donc de mise pour permettre à cette voix de se développer sereinement dans des emplois plus accessibles et moins exigeants en terme de vaillance comme de largeur.

Ovations largement méritée pour l'orchestre, épatant de cohésion et d'équilibre, et mené de main de maître par le chef belge David Reiland, au geste ample et sûr, trouvant un juste milieu entre classicisme et modernité. Une très agréable soirée, qui aura permis de redécouvrir les mérites de Mitridate, coup de maître d'un jeune prodige.

Paris. CNSMDP, Salle d'art lyrique, 26 février 2014. Wolfgang Amadeus Mozart : Mitridate. Livret de Vittorio Amadeo Cigna-Santi. Avec Mitridate : Enguerrand de Hys ; Aspasia : Jeanne Crouaud ; Sifare : Anne-Sophie Honoré ; Farnace : Eva Zaïcik ; Ismene : Laura Holm ; Marzio : David Tricou ; Arbate : Elisabeth Moussous. Orchestre du Conservatoire de Paris. David Reiland, direction musicale. Mise en scène : Vincent Vittoz ; Chorégraphie : Antoine Arbeit ; Costumes : Dominique Burté ; Lumières : Bruno Bescheron ; Encardement pédagogique : Olivier Reboul et Stéphanie-Marie Degand.

Illustration : © Ferrante Ferranti

**Compte rendu, opéra. Nancy.
Opéra National de Lorraine,
le 20 février 2014. Jacques
Offenbach : Barbe-Bleue. Avi
Klemberg, Anaïk Morel, Norma
Nahoun, Pascal Charbonneau,
Lionel Lhote, Julien
Véronèse. Jonathan Schiffman,
direction musicale. Waut
Koeken, mise en scène.**

En coproduction avec Angers Nantes Opéra et l'Opéra de Rennes, l'Opéra de Nancy accueille en ses murs la production, créée à Maastricht en 2012, du rare Barbe-Bleue de Jacques Offenbach dans une scénographie de Waut Koeken, dont on a pu admirer la mémorable Princesse de Trébizonde du même Offenbach à Saint-Etienne la saison passée.

Le metteur en scène belge imagine, pour conter les sinistres mais drolatiques aventures du sire de Barbe-Bleue, un décor bariolé, aux couleurs vives, fait de meubles démesurés : la soirée débute dans un lit gigantesque, l'action se poursuit sur les coussins d'un canapé immense, et s'achève sur une table géante et sa nappe en Vichy, à côté de laquelle trône une machine à laver... qui abrite les précédentes épouses prétendument occises du terrible maître des lieux.

Les dialogues ont été largement réécrits, faisant la part belle à l'actualité, prolixe en jeux de mots et autres calembours, mais n'évitant malheureusement parfois ni une vulgarité bien inutile – dénotant alors trop nettement avec ce qui reste du texte parlé original – ni une surenchère à la longue fatigante, même si on rit le plus souvent de bon cœur.

La vie en bleu



En outre – mais ici c'est l'œuvre elle-même qui avoue ses faiblesses –, le tourbillon initié au premier acte s'émousse par la suite, comme peinant à se renouveler au fil de l'intrigue. Il faut donc toute la folie de la direction

d'acteurs et des artistes évoluant sur le plateau pour maintenir l'attention toute la soirée durant. Pour servir ce drame déjanté, l'Opéra National de Lorraine a mis les petits plats dans les grands pour réunir une distribution de haut vol.

Aux côtés du couple royal formé par la Clémentine aussi hystérique que percutante de Sophie Angebault et le Roi Bobèche irrésistiblement tyrannique d'Antoine Normand, le Comte Oscar très bien chantant de Julien Véronèse forme un duo épatant avec le Popolani luxueux de Lionel Lhote, aux aigus triomphants et visiblement très investi dans son rôle de savant fou.

La Fleurette de Norma Nahoun, aussi fraîche et piquante que son Hermia se révèle capricieuse et délurée, fait jeu égal avec la tendre élégance, tant vocale que scénique, du Saphir de Pascal Charbonneau.

Boulotte très attachante, Anaïk Morel prend un malin plaisir à couler son riche mezzo dans ce personnage à la rusticité franche et directe, et c'est un bonheur de la voir croquer ce petit bout de femme qui ne laisse pas marcher sur les sabots.

Elle s'oppose joliment au Barbe-Bleue plutôt sombre incarné par **Avi Klemberg**. Le ténor français donne ainsi du rôle-titre une image moins délurée qu'on pouvait s'y attendre, presque austère par instants, davantage séducteur dangereux que coureur de jupons frénétique et insatiable. Le chanteur assure crânement les notes de sa partie, mais la voix semble parfois manquer de projection, comme retenue au lieu d'être libérée.

Mention spéciale pour le Narrateur de **Jean-Marc Bihour**, véritable commentateur de l'œuvre et de ses rebondissements. Omniprésent jusque dans la télévision royale et dans le four à micro-ondes de Popolani, le comédien se fait chansonnier, égratignant la classe politique en rimant des vers.

Fidèle à son habitude, le chœur maison démontre une fois de plus son professionnalisme, tandis que l'Orchestre Symphonique et Lyrique de Nancy rend pleinement justice à cette musique, faisant miroiter les harmonies et les lignes instrumentales. A leur tête, le chef américain Jonathan Schiffman prend cette partition très au sérieux, presque trop, pouvant s'autoriser davantage de fantaisie et de malice pour que le bonheur soit complet.

Le public n'a pas boudé son plaisir devant tant de franche gaieté, et c'est un beau succès qui a accueilli cette production, qu'on reverra bientôt sur d'autres scènes françaises.

Nancy. Opéra National de Lorraine, 20 février 2014. Jacques Offenbach : Barbe-Bleue. Livret de Henri Meilhac Ludovic Halévy. Avec Le Narrateur : Jean-Marc Bihour ; Barbe-Bleue : Avi Klemberg ; Boulotte : Anaïk Morel ; Fleurette / Hermia :

Norma Nahoun ; Le Prince Saphir : Pascal Charbonneau ; Popolani : Lionel Lhote ; Le Comte Oscar : Julien Véronèse ; Le Roi Bobèche : Antoine Normand ; La Reine Clémentine : Sophie Angebault ; Héloïse : Elena Le Fur ; Rosalinde : Patricia Garnier ; Isaure : Julie Stancer ; Blanche : Soon Cheon Yu ; Eléanore : Inna Jeskova. Chœur de l'Opéra National de Lorraine. Orchestre Symphonique et Lyrique de Nancy. Jonathan Schiffman, direction musicale. Mise en scène : Waut Koeken ; Décors et costumes : Yannik Larivée ; Lumières : Glen D'haenens ; Chorégraphie : Ela Baumann et Joshua Monten.

**Compte rendu, opéra. Massy.
Opéra, le 7 février 2014.
Kurt Weill : Un Train pour
Johannesburg. D'après Lost in
the Stars. Jean-Loup Pagésy,
Eric Vignau, Anandha
Seethanen, Dominique
Magloire, Joël O'Cangha,
Christophe Lacassagne.**

Dominique Trottein, direction musicale. Olivier Desbordes, mise en scène

Après sa création au festival de Saint-Céré durant l'été 2012 et une tournée qui se poursuit toujours à travers l'Hexagone, la production française de *Lost in the Stars* de Kurt Weill imaginée par Olivier Desbordes – et rebaptisée *Un train pour Johannesburg* – fait halte sur la scène de l'Opéra de Massy. Dernière création scénique du compositeur, cette tragédie musicale, jouée pour la première fois à Broadway en octobre 1949, défend, au prix d'épreuves douloureuses, la paix raciale en Afrique du Sud. Dépeignant avec justesse le monde des Blancs et celui des Noirs, leurs peurs, leurs passions, leurs drames et leurs espoirs, l'œuvre narre la quête du pasteur Stephen Kumalo, parti à Johannesburg retrouver son fils Absalom tombé dans la criminalité et condamné à mort pour l'assassinat du fils d'un planteur blanc. Assailli par le doute, perdu dans sa foi, le prêtre renonce à ses fonctions religieuses et, alors qu'Absalom va mourir, les deux pères se recueillent ensemble, dans une ultime réconciliation. Une pièce intense et poignante, superbement servie par la scénographie simple et dépouillée conçue par le directeur d'Opéra Eclaté, véritable homme de théâtre, fidèle aux principes défendus par Weill. Une structure métallique délimitant l'espace scénique, des lumières où chacune représente, par sa seule présence, un lieu de l'action, un grand voile blanc, tout cela suffit à faire voyager le spectateur dans cet univers où l'espérance voisine avec le désespoir.

Un train pour les étoiles

Seule réserve à nos yeux : la traduction française, qui alterne dans les chansons avec le texte anglais original,

trouve ses limites dans les dialogues parlés, souvent manichéens et peu incarnés ce soir-là par les artistes, semblant traduire une simplicité dans le propos que dément souvent la musique.

La partition s'inspire du jazz et du blues, tout en gardant une structure en apparence classique, dans une multiplicité des genres qui fait le miel de cette musique si riche et si accessible à la fois. Saluons les instrumentistes qui servent ces couleurs avec brio, aussi émouvants que débordants d'énergie, dirigés avec enthousiasme et une précision remarquable par Dominique Trottein depuis son piano. Le plateau qui fait vivre ce drame s'apparente à une véritable troupe, chaque soliste apparaissant aussi vite qu'il rejoint le chœur, tous animés par la même flamme. Au milieu de cette équipe soudée et unie, où chacun serait à citer, on remarque tout particulièrement l'Irina touchante d'Anandha Seethanen, le Leader percutant d'Eric Vignau et le James Jarvis à la puissance dramatique croissante de Christophe Lacassagne. Mention spéciale pour la Linda impressionnante de puissance et d'étendue vocale de Dominique Magloire, qu'on aimerait revoir dans un vrai rôle lyrique depuis sa mémorable prestation dans « L'altre notte » extrait du Mefistofele de Boito durant la masterclasse de Leo Nucci au Théâtre du Châtelet en décembre 2011 – un grand soprano lirico-spinto dans la lignée de Leontyne Price, avis aux directeurs –.

Mais celui qui porte littéralement le spectacle sur ses épaules, c'est bien entendu Jean-Loup Pagésy dans le rôle du pasteur, jouant de sa belle et sonore voix de basse, à la couleur chaleureuse et tendre, bouleversant dans ce rôle qu'on croirait écrit pour lui. Littéralement habité dans tout son corps par ce personnage tout de tendresse, de pardon et d'amour, le chanteur offre une prestation qui restera dans les mémoires.

Une très belle soirée, qui a sans doute fait briller chez plus d'un spectateur une étoile au coin des yeux.

Massy. Opéra, 7 février 2014. Kurt Weill : Un Train pour

Johannesburg. D'après *Lost in the Stars*. Pièce de Maxwell Anderson, traduction française du livret par Hilla Maria Heintz. Avec Stephen Kumalo : Jean-Loup Pagésy ; Leader : Eric Vignau ; Irina / Mme Mkise : Anandha Seethanen ; Linda / Grace Kumalo : Dominique Magloire ; Absalom Kumalo / William : Joël O'Cangha ; James Jarvis / Le contremaître : Christophe Lacassagne ; Johannes Paroufi / John Kumalo : Josselin Michalon ; Arthur Jarvis / Eland / Juge : Alexandre Charlet ; Nita / Rosa / La domestique / Danseuse : Geraude Ayeve Derman ; Sutti / Hlabeni : Sonia Fakhir ; Edward Jarvis / Burton / Un danseur : Alexandre Martin Varroy ; Matthew Kumalo / Paulus : Yassine Benameur ; Alex : Timoté Pagésy. Ensemble instrumental Opéra Eclaté. Dominique Trottein, direction musicale. Mise en scène : Olivier Desbordes ; Costumes : Jean-Michel Angays ; Scénographie et lumières : Patrice Gouron.

**Compte rendu, opéra.
Versailles. Opéra royal, le 2
février 2014. Wolfgang
Amadeus Mozart : *Così fan
tutte* / François André
Danican Philidor : *Les Femmes
vengées*. Pascale Beaudin,**

Blandine Staskiewicz, Claire Debono, Antonio Figueroa, Alex Dobson, Bernard Deletré, Jeffrey Thompson. Ryan Brown, direction musicale. Nick Olcott, mise en scène

Après-midi consacré au marivaudage lyrique à l'Opéra Royal de Versailles. L'ensemble Opéra Lafayette, basé à Washington, a eu l'idée ingénieuse de remettre au goût du jour la version française du *Così fan tutte* de Mozart imaginée au XIX^e siècle par Durdilly, infatigable traducteur de livrets d'opéras, et de la coupler avec le rarissime opéra-comique de François André Philidor *Les femmes vengées*. Cette seconde œuvre, créée en mars 1775 à la Comédie Italienne, fait écho à la première, mais la farce est cette fois initiée par les femmes, comme une juste revanche aux aventures précédentes.



La compagnie américaine a ainsi créé, grâce à la mise en scène classique et drôle à la fois de Nick Olcott, un décor unique de toiles peintes formant une grande maisonnée, où les deux intrigues peuvent se jouer tour à tour. Reconnaissons que l'ouvrage de Philidor s'avère celui qui fonctionne le mieux, en grande partie grâce au livret qui trouve son juste écho dans la musique, et une partition délicieuse qu'on prend un plaisir gourmand à découvrir ; là où la traduction française du bijou mozartien s'avère parfois maladroite dans ses rimes, et où la vocalité qu'appelle la musique ne s'incarne que

partiellement dans celle que sert le texte réécrit. Néanmoins, la curiosité l'emporte et l'on finit par apprécier ce Mozart aux sonorités différentes, qui remplace en outre les récitatifs par des dialogues parlés, le propos trouvant sa justification parfaite dans le cadre fastueux et intime du lieu. La distribution réunie pour l'occasion, identique pour les deux parties de la journée, tient parfaitement ses promesses. Si la Fleurdelise de Pascale Beaudin se révèle parfois trop légère pour la démesure du personnage, malgré un aplomb à toute épreuve et des graves courageusement affrontés, la chanteuse emporte l'adhésion avec une Présidente malicieuse et sensuelle, phrasant avec virtuosité son grand air « De la coquette volage » qui lui vaut au beau succès auprès du public.

Exacte Dorabelle, Blandine Staskiewicz fait étalage de son beau mezzo velouté, idéal dans cet emploi, et incarne une femme fière, pourtant finalement prompte à céder aux avances de son séducteur. Sa Madame Lek demeure tout aussi altière, et forme avec sa consœur un très beau duo.

Ainsi font-elles toutes, la vengeance des femmes

Delphine enjouée et irrésistible dans ses travestissements tant vestimentaires que vocaux, Claire Debono trouve néanmoins dans Madame Riss un épanouissement vocal plus grand, l'écriture du rôle lui permettant de déployer toute sa voix, d'une richesse qu'on ne soupçonnait pas jusque là, une belle surprise à saluer.

Cantonnés à des répliques dans le second ouvrage, les deux soldats se taillent la part du lion dans *Così*. Le ténor Antonio Figueroa ne fait qu'une bouchée du rôle de Fernand, malheureusement amputé de son second air, mais paraît bien souvent s'économiser, son seul morceau le trouvant prodigue en nuances et laissant supposer des réserves vocales dont il ne se sert pas.

Son compagnon de jeu trouve en Alex Dobson un baryton très à l'aise dans le personnage fanfaron et hilarant de Guillaume,

mais le chanteur américain apparaît peu à l'aise avec la diction française, et l'émission vocale sonne par instants comme sombrée et engorgée.

Excellent Don Alphonse de Bernard Deletré, philosophe à l'ironie mordante, toutefois gêné aux entournures par la vocalité du rôle ; et très convainquant Monsieur Riss de Jeffrey Thompson, comédien en diable et très en voix lorsqu'il la déploie, c'est-à-dire trop rarement, sacrifiant bien souvent l'impact sonore au style et aux effets.

Plus de chœurs, mais la trompette et l'orchestre qui jouent le thème vantant les beautés de la vie militaire. Ce même orchestre, à la fois nerveux mais jamais acide ni rude de sonorité, à l'équilibre remarquable, bien conduit par Ryan Brown, qui paraît trouver son terrain idéal dans Philidor davantage que chez Mozart, bondissant avec évidence dans la musique du compositeur français.

Une curiosité que suit une belle découverte, le vaudeville lyrique a pris ses aises à l'Opéra Royal de Versailles, pour notre plus grand plaisir.

Versailles. Opéra Royal, 2 février 2014. Wolfgang Amadeus Mozart : *Così fan tutte*. Livret de Lorenzo da Ponte, traduction française de Louis V. Durdilly / François André Danican Philidor : *Les Femmes vengées*. Livret de Michel-Jean Sedaine. Avec Fleurdelise / Madame la Présidente : Pascale Beaudin ; Dorabelle / Madame Lek : Blandine Staskiewicz ; Delphine / Madame Riss : Claire Debono ; Fernand / Le Président : Antonio Figueroa ; Guillaume / Monsieur Lek : Alex Dobson ; Don Alphonse : Bernard Deletré ; Le Peintre / Monsieur Riss : Jeffrey Thompson. Opera Lafayette Orchestra, Washington DC. Ryan Brown, direction musicale. Mise en scène : Nick Olcott ; Décor : Misha Kachman ; Costumes : Kendra Rai ; Lumières : Colin K. Bills