



COMPTES RENDUS

38
Ouverture

38 Paris

41

Sur les autres scènes

- 41 Anvers
- 42 Bâle
- 43 Bastia
- 43 Bordeaux
- 44 Cluj-Napoca
- 45 Dijon
- 46 Genève
- 47 Lausanne
- 49 Liège
- 50 Lille
- 51 Marseille
- 51 Metz
- 52 Montpellier
- 53 Montréal
- 53 Nancy
- 54 New York
- 56 Paris
- 58 Rouen
- 58 Strasbourg
- 60 Toulouse
- 61 Vichy
- 61 Vienne
- 63 Zurich

64

En concert & en récital

- 64 Compiègne
- 65 Lyon
- 65 Paris

67

Concours

67 Rome



Sophie Koch (en bas, avec les enfants), Marie-Adeline Henry, Stanislas de Barbeyrac, Bertrand Dazin et Florian Sempey dans *Alceste*.



Luciana D'Intino, Oksana Dyka et Marcelo Alvarez dans *Aida*.

UNE RENTRÉE SOUS LE SIGNE DE PY

En lui confiant les deux premières nouvelles productions de sa saison 2013-2014, l'Opéra National de Paris mettait une énorme pression sur les épaules d'Olivier Py. Applaudi à l'issue d'Alceste au Palais Garnier, copieusement hué le soir de la première d'Aïda à la Bastille, le metteur en scène a tout accueilli avec le sourire. Soulignant parfois sa démonstration jusqu'à basculer dans le superflu, le déjà-vu, voire le ridicule, il n'en a pas moins relevé avec autant d'intelligence que de flamboyance le double défi qu'on lui proposait.

L'Opéra National de Paris a vu juste, en confiant sa nouvelle production de *Alceste* de Gluck à une équipe dont on était en droit d'attendre beaucoup, Olivier Py et Pierre-André Weitz pour la mise en scène et la scénographie, Marc Minkowski pour la direction musicale. Une affiche ambitieuse, pour une saison qui démarre sur les chapeaux de roue.

Py n'est pas devenu par hasard l'un des hommes de théâtre les plus prisés du moment : au-delà de l'effet de mode, indéniable, il est l'un des rares metteurs en scène à avoir créé un univers qui lui est propre, et dans lequel il projette ses préoccupations morales et philosophiques. On peut ne pas aimer, on peut ne pas partager sa vision et celle de son complice, mais elles existent, et s'imposent avec force.

Alceste lui fournit l'occasion d'élaborer un ample *memento mori*, écho de ces «vanités» dont l'art pictural fut prodigue. À ses thèmes habituels, le lien entre l'amour et la mort, entre autres, s'ajoute celui du pouvoir consolateur de la musique. Pas de palais d'Admète, ni d'entrée des Enfers dans le décor. Mais quatre artistes peintres, d'une habileté diabolique, dessinent à la craie sur un fond noir le Palais Garnier, lieu métaphorique de l'action, sur lequel veille la silhouette d'Apollon, comme le fait, au fait du bâtiment de Charles Garnier, la statue d'Aimé Millet.

Comment mieux évoquer la fuite du temps et la fragilité de toute chose que par ces éléments mouvants et ces dessins sitôt tracés, sitôt effacés ? Mais, comme le proclame fièrement une phrase inscrite sur l'un de ces tableaux, «la musique sauve». Sans fioritures, débarrassée de tout superflu, celle de Gluck est, ici, celle de

l'âme, et transcende, dans cette version «parisienne» de l'ouvrage (1776), les incohérences du livret de Le Blanc du Roullet, évidentes au dernier acte.

Marc Minkowski, auquel on doit quelques réussites gluckistes, confirme son goût pour ces lignes pures, amoureux tendues, ce feu qui couve sous la glace, cette absence d'effet ; il a parfaitement assimilé ce que l'on a parfois rapidement appelé la «réforme de Gluck», qui vise à rechercher la vérité du drame. Le chœur des Musiciens du Louvre-Grenoble n'encourt pas le moindre reproche ; mais si l'orchestre n'a rien perdu de son dynamisme, on l'a entendu maintes fois sonner mieux qu'en ce soir de première, où il lui arrive de manquer de netteté, de transparence.

La distribution ? Elle est exceptionnelle, et méritante, parce que le diapason particulièrement bas («la 400») ne lui facilite pas la tâche. Scéniquement, Sophie Koch campe une magnifique Alceste, jeune, touchante ; dommage que la voix ne suive pas toujours, éprouvée dans les registres extrêmes, constamment sous pression, et que la diction soit parfois floue. Le phrasé inspiré, l'élocution parfaite, la musicalité de Yann Beuron sont, comme toujours, des modèles ; son Admète est digne, noble, émouvant.

Magnifique d'autorité, de mordant, le Grand Prêtre de Jean-François Lapointe impressionne. En Hercule, *deus ex machina* et magicien, tirant une colombe de son chapeau, Franck Ferrari fait d'une simple silhouette un vrai personnage. Et, parmi les rôles secondaires, les Coryphées de Marie-Adeline Henry, Stanislas de Barbeyrac, Florian Sempy portent haut l'étendard du jeune chant français.

Michel Parouty

PARIS

ALCESTE

Gluck

Yann Beuron (Admète)

Sophie Koch (Alceste)

Jean-François Lapointe

(Le Grand Prêtre d'Apollon)

Stanislas de Barbeyrac (Évangé)

Coryphée ténor

Franck Ferrari (Hercule)

François Lis (Un dieu infernal, L'Oracle)

Florian Sempy (Apollon, Un héros)

Coryphée basse

Marie-Adeline Henry (Coryphée soprano)

Bertrand Dazin (Coryphée alto)

Marc Minkowski (dir)

Olivier Py (ms)

Pierre-André Weitz (dc)

Bertrand Killy (fl)

Palais Garnier, 12 septembre

AIDA
Verdi

Carlo Cigni (*Il Re*)
Luciana D'Intino/Elena Bocharova
(*Amneris*)
Oksana Dyka/Lucrezia Garcia
(*Aida*)
Marcelo Alvarez/Robert Dean Smith
(*Radamès*)
Roberto Scandiuzzi (*Ramfis*)
Sergey Murzaev (*Amonasro*)
Oleksiy Palotychov (*Messaggero*)
Élodie Haech (*Sacerdotessa*)

Philippe Jordan (dm)
Olivier Py (ms)
Pierre-André Wätz (dc)
Bertrand Killy (l)

Opéra Bastille, 10 & 12 octobre

Qu'il soit applaudi pour *Alceste* ou conspué pour *Aida*, Olivier Py garde son sourire. Méritait-elle d'être huée, cette mise en scène qui respire l'intelligence ? Selon Py, l'opéra de Verdi ne parle pas de l'Égypte mais de l'Italie de l'époque, qui a tardé à conquérir son unité, et sur laquelle règne, depuis 1861, Victor-Emmanuel II. Il parle aussi de puissance de la papauté et des autorités religieuses, de racisme, de colonialisme, de guerres meurtrières – des thèmes récurrents de l'Histoire avec un grand H, dont on trouve encore les échos aujourd'hui –, ce que traduit le mélange de costumes XIX^e et contemporains.

Le propos est clair, développe au cours des actes sa propre logique, mais il est parfois asséné avec une telle force qu'il en arrive à paraître plaqué sur l'intrigue, au point d'en souligner les artifices et les invraisemblances. *Aida* transformée en œuvre « à message » ? La tentative est risquée ; il n'est pas sûr qu'elle soit réussie. D'autant que, vues sous cet angle, les amours contrariées des trois principaux protagonistes passent au second plan. Un tel radicalisme n'aurait peut-être pas séduit Verdi, dont la conscience politique était réelle mais avait ses limites.

Visuellement, la scénographie de Pierre-André

grotesques mascarades de figurants passés au brou de noix.

Py, pour une fois, échoue là où on l'attend et où d'ordinaire il excelle, la direction d'acteurs. Mais qui arriverait à faire jouer Marcelo Alvarez, qui ne sait (et ne veut) rien faire d'autre que croiser et décroiser les bras ? Ou Oksana Dyka, qui se cantonne dans deux ou trois attitudes ?

Vocalement, on n'est guère à la fête. Au moins Marcelo Alvarez, Radamès de petit format et de projection limitée mais au timbre flatteur, chante-t-il, et bien. Luciana D'Intino a du mal, désormais, à fusionner ses registres mais son Amneris, impétueuse et impérieuse, s'impose. Les deux basses, Carlo Cigni et Roberto Scandiuzzi, font preuve d'une certaine tenue. Ce qui n'est pas le cas d'Oksana Dyka, Aida âpre, à l'aigu crié, au phrasé négligent et ignorant tout de la barre de mesure – dix ans de carrière à peine, et déjà des traces d'usure inquiétantes.

Même si sa technique a besoin de s'aguerrir, Lucrezia Garcia, en seconde distribution, campe une Aida autrement sensible et nuancée, capable de jolies demi-teintes. Robert Dean Smith est un Radamès correct mais sans grande imagination, et Elena Bocharova, une Amneris à la grosse voix peu



Marcelo Alvarez et Roberto Scandiuzzi dans Aida.



Robert Dean Smith et Lucrezia Garcia.

Weitz éblouit – et même au sens strict, puisque les éclairages magnifient ces constructions métalliques (dont la plus impressionnante renvoie au célèbre *Vittoriano* de Rome, pompeux monument familièrement surnommé « la machine à écrire ») sont impitoyables. Mais le spectacle gagnerait en efficacité s'il se dépouillait d'éléments superflus. Les soldats en treillis brandissant des kalachnikovs, on les a vus cent fois. À quoi bon ce char d'assaut ridicule, ces pancartes xénophobes pendant la scène du triomphe, ces techniciens de surface qui polissent les murs du palais, prolétariat exploité ? Py et Weitz ne montrent pas, ils démontrent.

Et c'est dommage, car certaines images, fulgurantes, sont un vrai choc pour le spectateur – entre autres, les cadavres entassés dans la crypte qui, plus tard, servira de tombeau à Radamès et Aida ; ou cette croix enflammée et ces individus cagoulés, renvoi pertinent au tableau de l'autodafé de *Don Carlos* plus qu'allusion au Ku Klux Klan. Une mention aussi pour les ballets, bien intégrés dans l'action, et qui nous épargnent les sempiternelles et

expressive. Les deux soirs, Sergey Murzaev incarne un Amonasro rocailleux et peu soigné. Pour son retour à l'Opéra de Paris, après une absence de quarante-cinq ans, *Aida* méritait des distributions d'un autre standing.

Heureusement, Philippe Jordan est là pour relever le niveau musical. L'Orchestre de l'Opéra National de Paris sonne glorieusement ; le deuxième soir, l'équilibre est meilleur, la scène du triomphe n'a rien perdu de son éclat mais, moins tonitruante, gagne en efficacité. La direction capte avec justesse chaque atmosphère, rigoureuse et libre à la fois, et restitue à la phrase verdienne son naturel, sa chaleur, sa sincérité – des qualités qui ont sur le public un effet immédiat. Quant au Chœur, son ardeur est communicative.

À peine quelques remous, le second soir, à la vue de la croix en flammes : gageons que cette production, d'ici quelque temps, trouvera sa place au répertoire de l'Opéra, comme l'ont fait *Faust* et *Lucia di Lammermoor* revisités par Jorge Lavelli et Andrei Serban.

Michel Parouty