

supportable – la séance de viol collectif au lieu de la « Danse des heures », par ailleurs chorégraphiée de manière étourdissante par Olivier Py, en empruntant aussi bien au registre de la pantomime que du ballet classique.

En même temps, comment ne pas être conquies par la force des images ? Ainsi de ces virtuoses changements de décors à vue, quand, par exemple, au premier acte, la paroi du fond se soulève pour laisser apparaître une de ces sublimes perspectives en ligne de fuite, dont Pierre-André Weitz a le secret.

Ainsi, encore, de ces finales aussi spectaculaires que les règles du « grand opéra » exigent : le cortège funèbre du I, avec Gioconda et la Cieca en surplomb sur une passerelle ; la pluie de feu du II ; l'agencement idéal des personnages pour le formidable *concertato* du III, avec Enzo debout dans une niche toute blanche, au-dessus du plateau, à côté du cadavre de Laura ; le gigantesque masque de clown grimaçant à l'intérieur duquel, au IV, Barnaba s'approche de Gioconda. On louera encore la pertinence des lumières de Bertrand Killy (rouge sang pour l'affrontement entre Laura et Gioconda au II, verte pour la fête du III, transformée en rave party vaguement gothique) et la puissance de la direction des acteurs, du moins avec les solistes capables de s'y plier. Car le trait caractéristique des deux distributions, proposées en alternance, est en leur hétérogénéité.

Avant d'entrer dans le détail de chacune, il convient de complimenter les nombreux *impresari*, ainsi que Jean Teitgen et Ning

Liang, présents tous les soirs. Le premier campe un Alvisé aussi sonore et imposant qu'on l'attend. La seconde, sans être le profond contralto exigé par la Cieca, chante très bien, avec beaucoup de musicalité.

Pour ce qui est de Gioconda, Béatrice Uria-Monzon, en prise de rôle, surclasse nettement Hui He. La mezzo française, résolument soprano désormais, triomphe par la facilité de l'aigu (contre-ut compris !), la densité préservée du bas médium et du grave, l'intensité de l'accent et le rayonnement scénique.

Sa consœur chinoise, soprano *lirico spinto* par nature, a pour elle l'énergie et le métier, mais l'instrument a perdu de sa stabilité et l'intonation n'est pas toujours précise, en particulier dans la nuance *piano*. Quant à l'incarnation, très conventionnelle jusque dans les gestes et les attitudes, elle laisse de côté le profil vulnérable de l'héroïne.

Andrea Carè, souffrant, ayant déclaré forfait le 30 janvier, Stefano La Colla endosse le costume d'Enzo deux soirs de suite. Il le fait en chantant fort tout le temps, avec une voix certes claironnante, mais constamment placée dans le nez. Peu sensible aux variations d'état d'âme du personnage, raide et monotone dans le phrasé, le ténor italien brosse un portrait beaucoup trop sommaire de ce prototype du héros romantique façon Hugo.

Égarée en Laura, avec une émission désagréablement anguleuse et tubée, des aigus criés et des déséquilibres entre les registres pas du tout contrôlés, l'Espagnole Silvia Tro Santafé offre une triste image d'elle-même. Qui a bien

pu persuader cette Rosina, cette Cenerentola, cette Adalgisa, ce Serse, cet Ariodante... qu'elle était devenue, avec le temps, un grand mezzo dramatique ?

On lui préfère, et de loin, la Hongroise Szilvia Vörös (30 ans), actuellement en troupe au Staatsoper de Vienne, dotée d'un timbre jeune, d'un médium rond et d'un aigu éclatant. Un talent à suivre de très près, qu'on rêve d'entendre un jour en Eboli, en Amneris ou en Princesse de Bouillon !

Côté barytons, enfin, le bilan est maigre. L'Italien Franco Vassallo en fait des tonnes ; il pousse et beugle quand il faudrait alléger (« *Pescator, affonda l'esca* »), et s'abandonne à des effets insupportablement vulgaires pour souligner la noirceur de Barnaba. Mais lui, au moins, dispose d'un instrument d'une santé à toute épreuve. Tel n'est pas le cas de l'Américain Scott Hendricks, à la voix usée jusqu'à la trame et bougeant sur toute l'étendue du registre, au point de compromettre gravement la justesse.

Impossible de terminer ce compte rendu sans rendre un vibrant hommage à Paolo Carignani. À la tête d'un Orchestre Symphonique et de Chœurs de la Monnaie dans une forme somptueuse, le chef italien dirige en parfaite osmose avec la mise en scène. Sa lecture violente, flamboyante, passionnée n'est pas pour rien dans le succès d'un spectacle que l'on a hâte de revoir au Capitole de Toulouse, son coproducteur (avec le Teatr Wielki de Varsovie).

RICHARD MARTET

ARMONT-FERRAND
Opéra-Théâtre,
17 janvier

Madama Butterfly
Puccini

Noriko Urata
(Cio-Cio-San/Butterfly)
Magali Paliès (Suzuki)
Pauline Feracci (Kate Pinkerton)
Antonel Boldan (F. B. Pinkerton)
Jean-Marc Salzmänn (Sharpless)
Joseph Kauzman (Goro)
François Lilamand

(Il Principe Yamadori)
Benoît Gadel (Lo Zio Bonzo)
Amaury du Closel (dm)
Pierre Thirion-Vallet (ms)
Frank Aracil (d)
Véronique Henriot (c)
Véronique Marsy (l)

On est navré de l'apprendre – un peu soulagé aussi : Cio-Cio-San n'a jamais eu d'enfant. Et l'enfant Dolore qui deviendrait l'enfant Gioia si son papa revenait ? Et l'enfant que l'héroïne envoie jouer au moment de faire seppuku ? C'est « dans sa tête ». De même qu'il existe des dénis de grossesse, il y a aussi des maternités imaginaires. Admettons, me direz-vous. Mais enfin, Sharpless a bien vu l'enfant et a promis de parler de lui à Pinkerton ! En fait, il l'a vu de loin et n'a pas compris qu'on lui présentait un gros poupon. Admettons encore.

Dans le fond, cette modification d'une donnée essentielle du drame par Pierre Thirion-Vallet, metteur en scène de cette nouvelle production de *Madama Butterfly*, ne change pas grand-chose. Car, pour le reste, la réalisation s'avère

très sage, japonisante juste ce qu'il faut, belle à voir dans les décors épurés de Frank Aracil, avec de superbes éclairages et des costumes exotiques à souhait.

Noriko Urata est pour beaucoup dans la réussite théâtrale de la soirée. C'est une excellente actrice qui sait parfaitement saisir les diverses

Noriko Urata est pour beaucoup dans la réussite théâtrale de la soirée.

facettes de son personnage, de la gamine minaudière à l'héroïne tragique, avec son charme, sa fragilité, ses flambées de violence, son désespoir et son immense dignité.

Annoncée un peu souffrante avant le spectacle, cela ne s'est guère senti, sinon dans quelques aigus légèrement tirés et la sensation que la soprano japonaise se ménageait avant les grands paroxysmes dramatiques.

Il est évident qu'avec Noriko Urata, l'on a affaire à une artiste de haut niveau, avec de considérables réserves de puissance, un timbre très agréable, idéal pour le répertoire puccinien, et un excellent phrasé. S'y ajoute un je-ne-sais-quoi qui retient l'attention.

Le ténor roumain Antonel Boldan offre, lui aussi, un Pinkerton de bon ton. Hélas, au-dessus du sol, l'aigu est malaisé. Jean-Marc Salzmänn incarne un Sharpless plein de gravité. Le rôle est délicat, car presque dépourvu d'élan lyrique, mais il suffit d'une phrase comme « *Io so che alle sue pene, non ci sono*

confortis», au dernier acte, pour percevoir un chant d'une belle noblesse.

De même, la Suzuki de Magali Pallès intéresse immédiatement par la beauté du timbre, qui se marie bien avec celui de Noriko Urata, et un investissement dramatique sobre mais efficace. Les nombreux petits rôles sont tenus très correctement. Sans doute faut-il voir là une conséquence heureuse de l'esprit d'équipe qui caractérise des structures comme Opéra Nomade – la compagnie est coproductrice du spectacle, avec le Centre Lyrique Clermont-Auvergne.

En fosse, l'orchestre Les Métamorphoses (une trentaine de musiciens) est admirablement dirigé par Amaury du Closel. Beaucoup de professionnalisme, une grande précision rythmique, mais surtout un vrai sens dramatique, avec une respiration large et sensuelle qui porte le plateau.

JACQUES BONNAURE

Noriko Urata et Magali Pallès dans *Madama Butterfly*.



DIJON
Grand Théâtre,
1^{er} février

La finta pazzo
Sacconi

Norma Nahoun (*Fama, Minerva*)
Julie Roset (*Aurora, Giunone*)
Carlo Vistoli (*Ulisse*)
Valerio Contaldo (*Diomede*)
Fiona McGown (*Tetide, Vittoria*)
Filippo Mineccia (*Achille*)
Mariana Flores (*Deidamia*)
Scott Conner (*Giove, Vulcano*)
Alejandro Meerapfel (*Licomedes*)

Kacper Szlezek (*Eunuco*)
Marcel Beekman (*Nodrice*)
Salvo Vitale (*Capitano*)
Leonardo Garcia Alarcon (*dm*)
Jean-Yves Ruf (*ms*)
Laure Pichat (*d*)
Claudia Jenatsch (*c*)
Christian Dubet (*l*)

L'exemplaire, à ce jour unique, de la partition de *La finta pazzo* a été découvert en 1984 ; Alan Curtis a dirigé une production à Venise, en 1987 (il en existe une vidéo) ; et on note encore des représentations à la Yale University, en 2010, d'après la transcription de Luciano Sgrizzi. Celles de l'Opéra de Dijon – judicieusement données au Grand Théâtre et non au trop vaste Auditorium – ne constituent donc pas exactement la « récréation après presque quatre siècles » dont parle le chef et musicologue argentin, Leonardo Garcia Alarcon, dans le programme de salle. Pour autant, l'effort est remarquable, et l'événement fera date : pour Francesco Sacconi (1605-1650), dont on ne connaissait antérieurement que le nom, et pour cette seule œuvre de lui conservée, qui connut un succès considérable après sa création vénitienne, en janvier 1641.

Assez loin des machineries savantes d'alors, Jean-Yves Ruf propose une mise en scène plutôt sobre et modeste, avec un minimum de mobilier, et des costumes alliant, sans hiatus, modes anciennes et habits contemporains – seuls les vols des dieux descendus des cintres peuvent évoquer ces merveilles. Avec, également, un jeu d'acteurs parfois minimum, mais souvent efficace et juste de ton, et plusieurs superbes tableaux (le gynécée de l'île de

Scyros, le beau sous-bois qui ouvre le III...). Le mérite de Jean-Yves Ruf est aussi de rendre parfaitement clair le livret d'une haute qualité littéraire de Giulio Strozzi, qui brode sur l'histoire célèbre d'Achille se déguisant en femme chez le roi Lycomède, pour échapper à la guerre de Troie. Débusqué par Ulysse et Diomède, le héros quitte finalement Déidamie, fille du souverain, non sans qu'ait été auparavant reconnu leur fils Pyrrhus : un sujet souvent traité par les musiciens et les peintres.

Leonardo Garcia Alarcon utilise donc la partition éditée à Plaisance, en 1644, contenant déjà des modifications par rapport à la pre-

Très bonne justice est donc rendue à cette œuvre véritablement majeure.

mière vénitienne, et sans les ballets. Avec son excellent ensemble Cappella Mediterranea, aux délicates sonorités, fondues et soyeuses, il en donne une exécution d'une rare élégance, merveilleusement fluide et colorée, qui évoque la plus séduisante peinture vénitienne contemporaine.

Achille et Deidamia sont les pivots de l'œuvre, la seconde jouant deux longues scènes de

folie feinte, pour tenter de retenir son amour qui inaugurent une riche tradition. Par bonheur, les interprètes sont d'excellence, portés à leur sommet leurs duos – celui du « *Felicissimi amori* », est extrêmement proche du célèbre « *Pur ti miro* » conclusif de *L'incoronazione di Poppea*, sans doute également de Sacconi.

Avec un beau timbre fruité, d'une expressivité intense, passant brillamment de la féminité simulée à l'héroïsme retrouvé, Filippo Mineccia est à ne pas oublier dans la longue liste des contre-ténors de premier plan d'aujourd'hui. L'explosive Mariana Flores n'a pas tout à fait la même richesse de timbre, mais sa virtuosité est impeccable, et la puissance est là, soutenant un jeu de tigresse dans les scènes de folie, tandis que les moments de tendresse sont d'une extrême émotion.

Le brillant Ulisse de Carlo Vistoli impose sa présence du même niveau, son compagnon Diomede étant légèrement en retrait. Dans les seconds rôles, Fiona McGown donne une touchante Tetide (Thétis), et Scott Conner, un puissant Vulcano (Vulcain), tandis que Kacper Szlezek et Marcel Beekman chargent beaucoup respectivement Eunuco (l'Eunuque) et Nodrice (la Nourrice), ce qu'on peut admettre pour ces rôles bouffes. Réserves, seulement, pour Ulysse (Licomedes un peu engorgé, et une Giunone