

oussolés, on se dit que Vincent Huguet offre une contrefaçon de la mise en scène que aurent Pelly avait réalisée, il y a dix ans, à Opéra de Lyon (DVD Virgin Classics/Erato). a suite ne vaut pas mieux. Costumes que l'on roirait dénichés dans une friperie bas de amme, décors banals, direction d'acteurs en ue libre, gags lourdingues...

st-il vraiment spirituel de faire se retrouver ardefeu et Joseph dans une pissotière ? Est-il oportun de faire dire à Metella : « Je viens de ncontrer un mec » ? Est-il pertinent d'affuer le Baron d'une minerve et d'une canne glaise, après sa folle nuit d'encanaillement ? n pourrait donner bien des exemples de ce i nous apparaît comme une trahison imparonnable. Ce que l'on voit et entend a tout rdu de la subtilité de l'œuvre d'origine.

heureusement, il y a la musique. Et, heureusement, il y a Marc Minkowski, dont on sait ttachement qu'il porte à Offenbach. Plus core que dans *La Belle Hélène* et *La Grande-uchesse de Gérolstein*, il souligne ici ce que gaieté apparente peut porter en elle d'amerme. Le trait est dur, et l'Orchestre National

Bordeaux Aquitaine, mené d'une main ferme, presque brutale parfois, n'est pas là seulement pour apporter des couleurs pimpantes et un entrain de façade.

À défaut d'être totalement exemplaire, la distribution est d'un niveau correct. Mais il est vrai que, dans un tel contexte, trop actuel, où les notions de grand monde et de demi-monde ne veulent plus rien dire, les person-

## Est-il spirituel de faire se retrouver Gardefeu et Joseph dans une pissotière ?

nages perdent beaucoup de leur saveur. Délicieuse Gabrielle, Anne-Catherine Gillet mène l'ensemble avec un brio incontestable et une énergie vocale à toute épreuve. Marc Barrard ne fait qu'une bouchée du rôle du Baron et Enguerrand de Hys, par sa diction autant que par la tenue de son chant, campe un Bobinet fort sympathique. En Frick comme en Prosper, Jean-Paul Fouchécourt est égal à lui-même, tandis que Mathias Vidal endosse

plutôt bien les habits chamarrés du Brésilien. Un léger cran en dessous, Philippe Talbot est un Gardefeu sans grande personnalité, Marie-Adeline Henry, une Métella plus tigresse que poule de luxe, et Harmonie Deschamps, une Pauline assez pâle. Avec raison, le « Rondeau » de la Baronne, presque toujours coupé (« *Je suis encor toute éblouie, toute ravie* »), est rétabli, ce qui permet à Aude Extrémo de récolter des bravos mérités.

Plus que des bravos, c'est un triomphe qui s'adresse à tous les interprètes, lorsque se termine ce spectacle. Les nombreux rappels s'adressent également aux chœurs, un peu mis à mal par la mise en scène, ainsi qu'au corps de ballet qui, pendant l'Ouverture, au moment de l'entracte (devant le Grand-Théâtre !), puis au tableau final, ne ménage pas sa peine.

Suis-je le seul alors à rêver d'une *Vie parisienne* qui serait du vrai champagne, et non point cette boisson prétendument énergisante, à laquelle s'apparente cette nouvelle production de l'Opéra National de Bordeaux ?

PIERRE CADARS

COLOGNE  
Staatenhaus,  
Saal 1,  
24 septembre

Tannhäuser  
Wagner

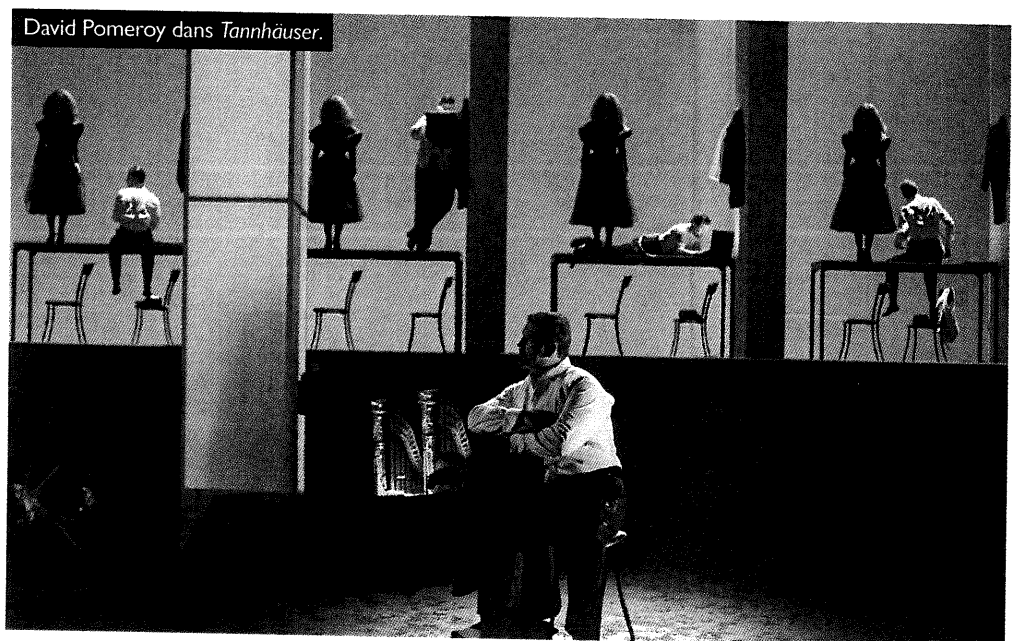
Karl-Heinz Lehner  
(Landgraf Hermann)  
David Pomeroy (Tannhäuser)  
Miljenko Turk  
(Wolfram von Eschenbach)  
Dino Lüthy  
(Walther von der Vogelweide)  
Lucas Singer (Biterolf)  
John Heuzenroeder  
(Heinrich der Schreiber)

Yorek Felix Speer  
(Reinmar von Zweter)  
Kristiane Kaiser (Elisabeth)  
Dalia Schaechter (Venus)  
François-Xavier Roth (dm)  
Patrick Kinmonth (ms)  
Darko Petrovic (d)  
Annina von Pfuel (c)  
Andreas Grüter (l)

Aux dernières nouvelles, les travaux de rénovation et de désamiantage de l'Opéra de Cologne (Oper Köln), en pris en 2012, se prolongeront jusque fin '22, au moins, et coûteront 570 millions euros, au lieu des 253 initialement prévus. La direction va donc encore devoir composer quelque temps avec les solutions de fortune, principalement les différentes salles du Staatenhaus, vaste espace d'expositions, construit dans les années 1920.

Patrick Kinmonth et son décorateur attiré, Darko Petrovic, ont donc dû créer, à partir d'un lieu nu, sans cintres, ni machinerie, l'pace scénique de ce *Tannhäuser* d'ouverture de saison. On leur sait gré d'avoir réussi, malgré un budget qu'on pressent limité, à offrir une proposition cohérente.

En l'occurrence, ce sont les espaces, puisqu'il y en a plusieurs, qui sont clairement délimités. Au fond, le décor, large scène dont les limites ne sont pas définies que par des lumières et qui, dans sa globalité, se divise en cellules parallèles, rythmées par des colonnes. À l'avant, en contre-



scène inclinée, au sol rugueux : c'est la Wartburg, sans murs encore, mais avec des proportions plus perceptibles.

Les seuls éléments tridimensionnels du dispositif sont de grands parallélépipèdes de plastique crème, avec des néons à l'intérieur.

Complétant l'ensemble, une crevasse sépare les deux espaces, enjambée par une passerelle en métal permettant aux protagonistes de passer d'un univers à l'autre.

C'est surtout à l'avant, dans le monde de la Wartburg, que se déroule l'action et que naissent les émotions, parfois très fortes, comme dans le poignant cœur du troisième acte : revenus en guenilles de Rome, couchés sur la scène comme morts, les pèlerins se mettent à chanter – splendidement – sans bouger, avant de se relever lentement.

Les figures féminines sont omniprésentes. Venus et Elisabeth, bien sûr, qui interagissent avec les autres personnages, même quand la partition ne prévoit pas leur présence sur scène, mais aussi une Vierge, incarnée par l'actrice Silke Natho, qui erre constamment : trois femmes, trois générations. Qui, parfois, sont démultipliées par des clones.

On l'aura deviné : dans ce théâtre qui n'en est pas un et qui, dès lors, n'a pas de fosse, c'est dans le cratère entre les deux scènes, sous la passerelle, que se trouve l'orchestre. Étiré dans une configuration inhabituelle, avec un chef communiquant le plus souvent avec ses chanteurs par écrans interposés, mais pour un résultat sonore assez séduisant.

## Un *Tannhäuser* chambriste, raffiné, mais ne manquant pas de force tellurique.

L'œuvre est jouée dans sa version « de Dresde » – il eût été trop difficile d'ajouter un ballet dans pareil environnement. Dès les premières mesures, la couleur est donnée par François-Xavier Roth : un *Tannhäuser* cham-

briste, raffiné, mais ne manquant pas de cette force tellurique capable de tout emporter sur son passage. Les *tempi* semblent parfois un peu lents, mais sans faire perdre sa cohésion à un Gürzenich-Orchester en grande forme. Belle distribution, sans stars, mais sans faiblesse. Miljenko Turk campe un Wolfram à la délicatesse de chanteur de lied et, s'il accuse une certaine fatigue au dernier acte, son incarnation n'en reste pas moins mémorable. Kristiane Kaiser est une Elisabeth à la fois pure et vigoureuse, à l'intonation impeccable.

On apprécie aussi le Landgrave de Karl-Heinrich Lehner, la Venus de Dalia Schaechter, voix solide et bien projetée, et le *Tannhäuser* vaillant de David Pomeroy, capable tout à tour de puissance et d'intimité, même si certaines tenues de notes se font au prix d'un vibrato un peu large.

NICOLAS BLANMON

GAND

Opera Vlaanderen,  
17 septembre

Das Wunder  
der Heliane  
Korngold

Ausrine Stundyte (*Heliane*)  
Tomas Tomasson (*Der Herrscher*)  
Ian Storey (*Der Fremde*)  
Natascha Petrinsky (*Die Botin*)  
Markus Suihkonen (*Der Pförtner*)  
Denzil Delaere (*Der Schwertrichter*)

Dejan Toshev (*Der junge Mensch*)  
Alexander Joel (*dm*)  
David Bösch (*ms*)  
Christof Hetzer (*dc*)  
Michael Bauer (*l*)

Antépénultième opus lyrique d'Erich Wolfgang Korngold, *Das Wunder der Heliane* (*Le Miracle d'Héliane*, Hambourg, 7 octobre 1927) a-t-il une chance de connaître un destin identique à celui de *Die tote Stadt* (*La Ville morte*, Hambourg et Cologne, 4 décembre 1920), tombée dans l'oubli après la Seconde Guerre mondiale, mais que ses reprises régulières, ces vingt dernières années, ont transformée en œuvre du répertoire ? On peut en douter.

Il est évidemment prématuré de se baser sur cette seule nouvelle production de l'Opera Vlaanderen pour juger des mérites d'un titre que personnellement, nous n'avons jamais entendu sur le vif, le connaissant uniquement à travers l'intégrale enregistrée en 1992 par Decca, dans sa passionnante collection «*Entartete Musik*», consacrée aux compositeurs bannis par le régime nazi. Mais, dans l'attente des représentations au Deutsche Oper de Berlin, en mars-avril 2018, dans une autre mise en scène, il est possible de tirer quelques conclusions de cette courageuse initiative.

Musicalement, aucun doute : *Das Wunder der Heliane* est une pure splendeur. D'une opulence et d'une subtilité harmonique inouïes, la partition déroule un long fleuve voluptueux, dans lequel l'auditeur épris d'ivresses wagnériennes et straussiennes (duo d'amour le *Tristan und Isolde*, trio final de *Der Rosenkavalier*, solo de violon dans

*Ein Heldenleben*...) se plonge avec délice. Celui qui attend d'un opéra composé entre 1924 et 1926 une sensibilité aux révolutions opérées par Stravinsky ou Berg risque, en revanche, de rester sur sa faim – certains critiques avaient d'ailleurs, en 1927, reproché à *Das Wunder der Heliane* de ne pas être « moderne ».

En effet, même quand il délaisse les grands élans lyriques et sensuels pour cultiver la dissonance, Korngold ne renonce jamais très longtemps à flatter l'oreille du public. Et c'est cet aspect « séducteur » qui, entre autres

## Musicalement, aucun doute : *Das Wunder der Heliane* est une pure splendeur.

atouts, en a fait un exceptionnel compositeur à Hollywood, dans les années 1930-1940. Pour s'en convaincre, il suffit de revoir *The Adventures of Robin Hood* (*Les Aventures de Robin des Bois*, 1938) ou *The Sea Hawk* (*L'Aigle des mers*, 1940) de Michael Curtiz.

Là où le bât blesse, c'est du côté du livret de Hans Müller-Einingen, tiré d'un « mystère » de Hans Kaltneker. Car, autant l'intrigue et le texte de *Die tote Stadt*, avec leurs arrière-plans psychanalytiques pour le coup éminemment « modernes », touchent en plein cœur le spectateur d'aujourd'hui, autant ceux de *Das Wunder der Heliane* paraissent irrémédiablement datés.

Difficile, en effet, d'entrer dans ce bric-à-brac néo-médiéval, déjà démodé en 1927 (*Isabeau* de Mascagni, *Francesca da Rimini* de Zandonai, *Le Martyre de saint Sébastien* de Debussy, auxquels on songe, remontent à l'avant-Première Guerre mondiale), dont les ramifications érotico-mystico-philosophiques, étirées sur de longues périodes, se transforment souvent en tunnels. Difficile, aussi, de partager les dilemmes de personnages s'exprimant de manière beaucoup trop verbeuse et tarabiscotée, au fil d'une action aux rebondissements peu saillants.

N'ayant pas les moyens financiers, ni sans doute l'envie de recréer les fastes faussement moyenâgeux de la création – dont les contemporains de Korngold avaient dénoncé l'aspect exagérément kitsch –, David Bösch situe l'intrigue dans un paysage post-apocalyptique, façon *Mad Max* : une plaine anthracite accidentée, avec des touffes d'herbe éparses et un bidon rouillé sur la gauche ; une large paroi métallique, percée de trous comme après un bombardement, surélevée au centre du plateau ; un wagon à bestiaux, meublé de quelques chaises et d'un fauteuil de jardin pourris, pour le palais du cruel dictateur de ce royaume imaginaire...

Les costumes, tout droit sortis d'un atelier de récup', sont à l'avenant (treillis dépareillés, rangers éculées...), comme les maquillages (croix rouge sur le torse nu du tyran, habitants affligés de lourdes infirmités, conséquences