

<https://www.forumopera.com/rigoletto-nancy-le-duc-mene-la-danse-et-les-masques-tombent>

Le duc mène la danse, et les masques tombent 🍷🍷🍷🍷

A la différence de bien des transpositions prétextes à des lectures provocatrices, avec message ajouté du réalisateur, on sort ému, réjoui et ébloui par la proposition de **Richard Brunel**. Le nouveau directeur de l'Opéra de Lyon, familier de l'univers théâtral et chorégraphique, a fait un choix audacieux : déplacer l'action du Mantoue de la Renaissance vers une compagnie contemporaine de danse, sur laquelle règne le Duc, où les antagonismes, les séductions, les soumissions comme les rivalités se développent. Comme il l'explique dans son propos introductif, c'est un « univers complexe où tout le monde se surveille, où tout le monde avance masqué ». Avec sa collaboratrice, **Catherine Ailloud-Nicolas**, il « renoue des fils interrompus de l'œuvre originale ». Ainsi fait-il de la mère de Gilda un personnage essentiel, bien que mémoriel. Sa présence chorégraphique, muette, mais démonstrative, éclaire la richesse psychologique et dramatique de l'ouvrage. C'est devant le rideau de fer, rouge, avec sa porte centrale, que s'ouvre le spectacle. Avant que l'orchestre entame son prélude, une danseuse, tout de voiles blancs vêtue (admirable **Agnès Letestu**), nous introduit dans cet univers, cadre de l'action. Le corps de ballet de l'opéra, comme les belles chorégraphies que **Maxime Thomas** a réalisées à sa destination, ainsi qu'à celle des choristes, permettent de crédibiliser l'option choisie par la mise en scène.



finale de Rigoletto © Jean-Louis Ferdandez

La simple tentative de description écrite de la transposition et des émotions qu'elle suscite est impropre à rendre compte de la réalité vécue. On croit redécouvrir l'ouvrage, ses acteurs et les liens qui les unissent. **Etienne Pluss** signe des décors particulièrement ingénieux : les coulisses d'un théâtre, où les danseurs répètent, une structure mobile, figurant la loge de la mère de Gilda, la chambre de cette dernière à l'étage, qui deviendra au dernier acte la maison de Maddalena et de son frère. Sa translation, de cour à jardin pour chaque acte, son déploiement au deuxième, renouvelleront l'espace. Le souci de réalisme nous permet ainsi de nous immerger pleinement dans l'action. Les costumes contemporains de **Thibault Vancrenenbroeck**, variés à l'extrême, sont en parfaite adéquation avec les personnages et les situations. Les lumières de **Laurent Castaingt**, inventives et recherchées participent idéalement au climat de chaque scène. Le souci du moindre détail, les attitudes de chacun, une direction d'acteur admirable donnent toute sa vérité à cette transposition audacieuse. Le surprenant finale, où la mère entraîne sa fille, à son image, sur des pointes, dans la nuit obscure, au désespoir de Rigoletto, n'est pas moins émouvant que les illustrations traditionnelles.

La distribution, vocalement et dramatiquement remarquable, se signale aussi par la parfaite adéquation entre la corpulence, l'âge et la personnalité de chacun : de l'athlétique Sparafucile à la frêle Gilda, à peine sortie de l'adolescence. Le choix a été fait de priver Rigoletto de sa difformité (il est supposé avoir été danseur de la compagnie), seules une canne et une genouillère marquent son handicap. **Juan Jesus Rodriguez** a la voix ample et claire, aux aigus solides. La noblesse de ton, son art de la déclamation lui permettent de traduire idéalement toutes les expressions de Rigoletto. La force, la véhémence sincère du « Corteggiani, vil razza dannata » sont convaincants, tout est juste. Ses duos avec Gilda ont toute la tendresse attendue. **Alexey Tatarintsev** campe un duc charmeur, mordant, insolent, plus libertin que débauché, avec une prestance singulière, affirmée dès le « Questa o quella » d'entrée. La voix est sonore, conduite avec un art consommé. **Rocio Pérez** nous vaut une Gilda à peine sortie de l'adolescence, souffrant de sa réclusion par un père aimant et autoritaire. C'est là un grand soprano : la voix est agile et fraîche, malléable, aux aigus lumineux. Passionnément désespérée au dernier acte, c'est aussi une remarquable comédienne qui ne fait qu'un avec son personnage dont l'évolution est conduite avec art. **Öney Köse** est Sparafucile. Il excelle dans la séduction comme dans l'autorité, servi par une voix robuste, sonore et bien conduite, aux graves solides. Dépouvu de tout scrupule, âpre au gain, voleur, proxénète et tueur, le personnage n'est pas moins sympathique. Aucun des seconds rôles ne démérite. On retiendra particulièrement la Maddalena de **Francesca Ascioffi**, que l'on regrette ne pas entendre davantage : la voix est capiteuse, ronde et le jeu superlatif. Les nombreux ensembles sont autant de réussites, avec un extraordinaire quatuor du troisième acte, équilibré, aux individualités bien marquées. Les interventions du chœur masculin sont parfaitement réglées, toujours justes, servies également par un jeu exemplaire. L'orchestre, sous la direction appliquée et efficace d'**Alexander Joel**, fait son travail, sans outrances ajoutées. Si quelques décalages ponctuels – vite corrigés – sont observés, les soli sont remarquables, celui de hautbois, introduisant le « Tutte le feste » de Gilda, tout particulièrement.

Une production originale, magistrale, à découvrir à tout prix, à Nancy déjà, avec cette distribution irréprochable, puis à Rouen, Toulon et Luxembourg.

<https://www.olyrix.com/articles/production/4878/rigoletto-verdi-opera-national-de-lorraine-nancy-richard-brunel-joel-22-juin-2021-article-critique-compte-rendu-pluss-vancraenenbroeck-tatarintsev-rodriguez-perez-letestu-kose-asciotti-lopez-salvadori-zhao-namotte-martin-jeskova-zhang>

À Nancy, Rigoletto transposé au cœur d'une compagnie de ballet

Pour sa troisième mise en scène verdienne, Richard Brunel propose un concept à la fois stimulant et opérationnel, porté par une belle distribution :

Après [Le Trouvère à Lille, Luxembourg et Caen en 2016](#), après [La Traviata à Klagenfurt en 2017](#), le metteur en scène de théâtre [Richard Brunel](#) désormais Directeur de l'[Opéra national de Lyon](#) parachève avec cette production de [Rigoletto](#) donnée pour l'[Opéra national de Lorraine](#) sa fréquentation de la grande trilogie populaire de [Verdi](#). Conçue comme le point final d'une saison nancéienne 2020-2021 consacrée à la thématique « [Transfigurer la nuit](#) », cette mise en scène pousse fort loin la manière dont l'élément nocturne révèle les éléments secrets et cachés de la vie intime des différents protagonistes de l'opéra.

<https://youtu.be/PCYEFFVKi8Q>

La proposition de [Richard Brunel](#) sort bien évidemment des strictes limites du connu et du conventionnel. De fait, le parti pris imaginé par le metteur en scène consiste à situer l'action de l'opéra de [Verdi](#) au sein d'une compagnie de ballet hantée par diverses rivalités et jalousies, et dirigée par un Duc-chorégraphe omniprésent et omnipotent. [Rigoletto](#), Monterone, Marullo, Ceprano sont autant de membres de la compagnie qui ont tous leurs raisons pour vouloir en découdre avec leur directeur, lequel ne peut compter que sur le soutien de son fidèle acolyte Borsa. Le Duc pourrait fort bien ici avoir usurpé la place de Rigoletto à la tête du ballet, eu une liaison avec l'épouse du bossu et le mouvement #MeToo pourrait finalement avoir raison des comportements sexistes et machistes qui semblent être dénoncés en filigrane : c'est en tout cas ce que laisserait entendre l'image sur laquelle se ferme le rideau du dernier acte.



La mise en scène éclaire ainsi certaines zones d'ombre du livret et de la partition, comme par exemple l'origine de la haine conçue par Rigoletto envers le Duc, sans pour autant leur apporter une réponse définitive et tranchée. L'astucieuse scénographie conçue par [Étienne Pluss](#) présente en tout cas différentes facettes de l'envers du décor, au sens littéral du terme, que ce soit avec la salle de répétition des danseurs, avec la coulisse de laquelle on accède à la scène ou encore avec la loge de la *prima ballerina*, laquelle semble également servir d'habitat pour figurer la maison de Rigoletto au premier acte, la chambre du Duc au deuxième ou l'auberge de Sparafucile au troisième.



Certes, le spectateur connaisseur de l'œuvre pourrait s'amuser à dénombrer les invraisemblances ou les incohérences d'une telle proposition, qui forcément (et délibérément) bouscule plus que de raison la logique du livret, et contraint à « suspendre son incrédulité » au-delà de ce qui lui est généralement demandé. Ce même spectateur n'en retiendra pas moins la beauté des images qui font intervenir le corps de ballet au moment où les rythmes de la musique s'y prêtent : le menuet du premier acte, le « *Parmi veder le lagrime* », entre autres. Le contraste entre le traitement réservé aux véritables danseurs et celui des choristes de l'[Opéra national de Lorraine](#) souligne en outre la dimension grotesque qui est une composante essentielle de [Rigoletto](#) et de l'esthétique de [Victor Hugo](#).



Autre idée de taille, celle qui consiste à représenter sous la forme d'une danseuse la mère défunte de Gilda, plus d'une fois évoquée dans le livret. Cette figure ambiguë, à la fois ange consolateur et messager de la mort, n'est pas sans avoir la charge symbolique et émotionnelle de la mère d'Antonia dans [Les Contes d'Hoffmann](#). C'est en faisant des pointes, sans doute pour tenter d'égaliser le modèle maternel, que Gilda émet les suraigus de « *Caro nome* », ou qu'elle disparaît en fin d'ouvrage. Les apparitions de la danseuse Étoile de l'Opéra de Paris Agnès Letestu, lors des mesures d'ouverture et aux moments d'intimité entre Rigoletto et sa fille, comptent parmi les moments marquants de la mise en scène. La chorégraphie de [Maxime Thomas](#) au moment où Gilda se livre à ses assassins, scène visiblement inspirée d'un certain nombre de références cinématographiques, restera aussi à n'en pas douter dans bien des mémoires.



Le plateau vocal est très nettement dominé par les deux protagonistes masculins, même si ces deux derniers semblent appartenir à des univers vocaux antithétiques. Le ténor russe [Alexey Tatarintsev](#) fait ainsi valoir une voix de soleil et de miel, très à l'aise dans la tessiture relativement élevée qui est celle du Duc de Mantoue. Sans être d'une grande puissance, elle sait darder des aigus et suraigus claironnants et rayonnants. Le baryton espagnol [Juan Jesús Rodríguez](#), en revanche, insiste davantage sur le poids et la qualité de la déclamation, sans pour autant négliger la beauté et la ductilité de son *legato*. Son « *Cortigiani* » est sans doute, sur le plan strictement vocal, le moment le plus accompli de la soirée.



[Rocío Pérez](#) aborde le rôle de Gilda avec les moyens d'une [Olympia](#), ce qui entraîne ici et là quelques acidités vocales, notamment au cours des premier et deuxième actes. Le troisième la trouve plus à l'aise dans la projection et la libération de son instrument.

Les rôles dits secondaires se font remarquer par leur qualité, avec notamment la basse caverneuse à souhait d'[Önay Köse](#) en Sparafucile et le contralto voluptueux de [Francesca Ascioti](#) en Maddalena. [Pablo Lopez](#) en Monterone, [Francesco Salvadori](#) en Marullo, [Bo Zhao](#) en Borsa et [Samuel Namotte](#) (Comte Ceprano) livrent tous une prestation tout à fait digne d'une scène nationale.



Visiblement en parfaite adhésion avec le concept de la mise en scène, le chef [Alexander Joel](#), à la tête du Chœur d'hommes de la maison et d'un orchestre réduit en raison de la pandémie (adaptation de [Frédéric Chaslin](#)), dirige avec conviction une partition qui annonce déjà, de par le caractère sombre et tragique qui la parcourt, la force et la puissance des grands ouvrages de la maturité verdienne.



<https://www.premiereloge-opera.com/article/2021/06/23/mettre-rigoletto-en-abyme-sans-labimer-gageure-tenue-a-lopera-de-nancy-alexey-tatarintsev-juan-jesus-rodriguez-rocio-perez-alexander-joel-richard-brunel-critique-juin-2021/>

Mettre *Rigoletto* en abyme sans l'abîmer : gageure tenue à l'Opéra de Nancy !

Douze ans après la dernière production de ce chef-d'œuvre de la Trilogie Populaire de Verdi à l'Opéra de Nancy, le metteur en scène Richard Brunel ose la transposition de Rigoletto dans les coulisses d'un ballet et signe une production intelligente.

La danse, ton univers impitoyable

Les directeurs de théâtre et les amateurs d'art lyrique en connaissent un rayon sur le sujet : il n'est pas d'exercice plus périlleux que la transposition d'un titre du répertoire dans un univers qui lui est étranger et une partie du public nancéen n'a toujours pas oublié le ratage magistral d'une production de *L'Enlèvement au sérail* dont l'intrigue avait été dépoussiérée de toutes ses turqueries pour la faire entrer aux forceps dans un studio d'enregistrement...

La nouvelle production de *Rigoletto* que l'Opéra national de Lorraine propose au public pour sceller ses retrouvailles avec le spectacle vivant après des mois de disette fait le pari audacieux de la transposition radicale. Exit la cour de Mantoue, le sceptre à grelots d'un bouffon difforme et l'auberge pittoresque d'un ténébreux spadassin : c'est dans les coulisses d'un spectacle de ballet que **Richard Brunel** déplace la violence de ce drame hugolien. Le parallèle qu'on peut établir entre la hiérarchie rigide d'une cour princière et celle d'un corps de ballet est particulièrement pertinente : les jalousies et les intrigues y sont les mêmes, et c'est ce qui rend ce spectacle particulièrement intelligent.

Au lever de rideau, on découvre que le Duc est le directeur d'une troupe de ballet dont les danseuses sont toutes déjà passées, ou passeront une nuit, par le lit. Dans un décor de coulisse où rien ne manque (coin régie, écrans de contrôle, portants surchargés de tutus, etc.) déambulent l'habilleuse Giovanna, le régisseur Sparafucile, le père d'une ballerine enceinte des œuvres du Duc (Monterone) et un professeur de danse à la silhouette claudicante. Dans la transposition de **Richard Brunel** et de la dramaturge **Catherine Ailloud-Nicolas**, *Rigoletto* n'est effectivement pas bossu mais boiteux : on imagine qu'il fut autrefois un grand danseur mais qu'un accident a brisé net sa carrière. Parmi les secrets qui le hantent, *Rigoletto* vit en permanence avec le fantôme de son épouse disparue, ancienne danseuse qui a peut-être elle aussi subi le harcèlement du Duc, et avec l'impérieux besoin de protéger sa fille qu'il garde recluse dans une loge minuscule, ne lui autorisant un peu de liberté qu'à la nuit tombée, après le spectacle, lorsque les coulisses du théâtre sont rendues à la pénombre et au silence.

Le décor hyperréaliste imaginé par **Etienne Pluss** contribue énormément à rendre crédible la radicalité du propos : un ingénieux dispositif de parois coulissantes permet de passer à vue des coulisses du théâtre à la loge-prison de Gilda puis à une salle de répétition avec ses barres et ses immenses miroirs.

La cohérence de l'ensemble est telle qu'elle laisse le spectateur médusé, immédiatement hypnotisé par ces rivalités d'une troupe dont chaque membre a de bonnes raisons d'admirer ou de détester tous les autres. Il n'y a guère qu'au dernier acte que la transposition atteint ses limites et que le huis clos du théâtre ne fonctionne plus tout à fait. À trop vouloir faire raconter à *Rigoletto* autre chose que son livret, la scène de l'orage nous éloigne de l'univers de la danse et vient rappeler l'extrême complexité à mener de bout en bout une adaptation cohérente.

Une distribution à la / sur les pointe.s

Pour donner corps et voix à l'ambitieux projet de **Richard Brunel**, l'Opéra national de Lorraine a réuni une distribution où l'équilibre entre la somptuosité des timbres et la crédibilité des acteurs est subtilement trouvé.

Dans le rôle-titre, **Juan Jesús Rodríguez** impose un authentique baryton-Verdi à la voix sombre, ductile, vaillante dans les passages les plus aigus du rôle et toujours d'une expressivité parfaite. À l'exception du long duo entre Gilda et le Duc, *Rigoletto* est presque constamment sur scène et son interprète doit varier en permanence les

expressions de son chant : Juan Jesús Rodríguez y réussit remarquablement et sait alterner l'introspection mélancolique (« *Quel vecchio maledivami* »), la bienveillance paternelle (« *Veglia, o donna, questo fiore* »), le désespoir abyssal (« *Ebben, piango* ») et la soif de vengeance (« *Si, vendetta, tremenda vendetta* »).

Pour rendre crédible le personnage de Gilda tiraillée entre la nécessité d'obéir à son père, ses rêves de devenir danseuse et son attirance pour le Directeur d'une troupe de ballet, il fallait une interprète capable de se glisser dans un personnage de femme-enfant. La soprano espagnole **Rocío Pérez** y réussit parfaitement : avec un timbre très proche de celui de Patrizia Ciofi, elle se joue des coloratures de l'aria « *Caro nome* » et réussit même le tour de force d'en exécuter les notes les plus aiguës sur les pointes, comme pour mieux appuyer l'idée que la danse et le chant sont des Arts aussi périlleux et exigeants l'un que l'autre.

Interagissant presque constamment avec Rigoletto et sa fille, le personnage de la mère de Gilda est confié à la danseuse Étoile **Agnès Letestu**. Silhouette fantomatique exprimant par la danse la douleur qui continue de l'habiter, ce personnage muet hante le spectacle telle une willi qui cherche tantôt à consoler son ancien époux, tantôt à protéger son enfant d'une attirance mortifère pour le Duc. La longue tunique blanche portée par Gilda au moment de son ultime duo avec Rigoletto laisse imaginer que mère et fille partagent *in fine* la même « malédiction ».

Aux côtés de partenaires aussi dramatiquement engagés et vocalement en état de grâce, le ténor russe **Alexey Tatarintsev** déçoit un peu. Le timbre sonne clair, les aigus sont percutants, l'artiste respecte les nuances écrites par Verdi dans le tube « *La dona è mobile* »... mais l'artiste semble essentiellement préoccupé à produire du beau son à défaut de véritablement faire corps avec son personnage.

Parmi les nombreux *comprimarii*, beaucoup tirent leur épingle du jeu et donnent dores et déjà envie de les retrouver très vite sur une scène d'opéra dans des rôles plus conséquents. À l'applaudimètre au moment des saluts, **Önay Köse** semble avoir conquis le public nancéen : cette jeune basse turque au timbre sonore campe un Sparafucile madré et bien chantant. En mère maquerelle prête à vendre la vertu de sa protégée contre monnaie sonnante et rébuchante, **Aline Martin** fait honneur au chœur de l'Opéra national de Lorraine dont elle est issue tandis que le jeune baryton italien **Francesco Salvadori** prête son timbre élégant et incisif aux brèves interventions du personnage de Marullo. Si elle a incontestablement de Maddalena la gouaille et l'abattage, **Francesca Salvadori** n'en avait pas l'ensemble des moyens vocaux ce soir de Première, déséquilibrant un peu le quatuor du dernier acte « *Bella figlia dell'amore* ».

Même si la partition de *Rigoletto* n'en mobilise que les membres masculins, le chœur est souvent chez Verdi un personnage à part entière du drame. Très idiomatiquement préparé par **Guillaume Fauchère**, le chœur de l'Opéra national de Lorraine s'est virilement illustré à chacune de ses interventions, notamment au deuxième acte (« *Scorrendo uniti remota via* »).

Rompue au style verdien après de longues années passées sous la direction musicale du chef italien Paolo Olmi qui dirigeait la précédente production de *Rigoletto* à Nancy en 2009, l'orchestre de l'Opéra national de Lorraine se révèle incisif sous la baguette d' **Alexander Joel**. Après quelques décalages dans les premières scènes du spectacle, le chef rétablit rapidement le juste équilibre entre la fosse et le plateau et impose une tension musicale qui convient bien à la violence des passions qui se jouent sur scène. Tous les pupitres sont au diapason mais ce sont les vents dont on apprécie particulièrement la précision des attaques, notamment dans la grande scène de l'orage du dernier acte.

Au rideau final, les artistes réunis pour saluer manifestent entre eux une joie sincère et communicative d'avoir pu enfin donner une représentation après de si longs mois de fermeture des théâtres. Les applaudissements nourris des spectateurs et les longs rappels qui ponctuent la soirée témoignent aussi bien de leur adhésion à un spectacle exigeant que du plaisir à renouer avec le spectacle vivant.

<https://wanderersite.com/2021/06/black-duck/>

Black Duck

Avec ce *Rigoletto*, l'Opéra de Lorraine termine en beauté une saison réduite à peau de chagrin par les confinements et interdictions. Bonne pioche avec la mise en scène ingénieuse de Richard Brunel, ainsi que pour une distribution où brille notamment la Gilda de Rocío Pérez



Alexey Tatarintshev (le Duc), Bo Zhao (Borsa), Jue Zhang (la comtesse Ceprano)

Avec ses règles séculaires et ses professeurs impitoyables, avec ses codes vestimentaires en représentation ou en répétition, le monde de la danse classique fascine les profanes comme les initiés et inspire aussi bien le cinéma (on pense à *Black Swan* de Darren Aronofsky, avec Natalie Portman, sorti en 2011) que le théâtre. Les metteurs en scène d'opéra y ont trouvé un univers propre à accueillir des intrigues a priori destinées à un tout autre cadre, et c'est dans une école de ballet que Damiano Michieletto a ainsi situé sa production de la *Cendrillon* de Massenet conçue pour la Komische Oper de Berlin, ou que John Neumeier faisait du chantre de la Thrace un chorégraphe dans sa vision d'*Orphée et Eurydice* de Gluck, présentée en Europe et aux Etats-Unis.

Par ailleurs, on sait depuis au moins 1982 que *Rigoletto* peut être transposé loin de la Renaissance imaginée par Victor Hugo dans *Le Roi s'amuse* : cette année-là, Jonathan Miller dépouillait l'œuvre des barboteuses Henri II et du bonnet à grelots pour situer l'opéra dans le monde de la mafia, le duc de Mantoue devenant un « parrain » de Little Italy dans les années 1950. Pour le dernier spectacle de la saison de l'Opéra national de Lorraine, Richard Brunel fait se rencontrer les petits rats et le bouffon hugolien, imaginant une transposition tout à fait efficace et convaincante.



Au centre, Juan Jesús Rodríguez (*Rigoletto*)

D'abord fait d'une alternance de danses en coulisses et de scènes sur le plateau, le premier tableau de *Rigoletto* se prête particulièrement bien à ce traitement. Comme dans *Adrienne Lecouvreur* ou à la fin du premier acte de *Lulu*, l'action se déroule donc dans un théâtre, dans un espace intermédiaire entre la scène et les loges des artistes, espace où s'affairent habilleuses, accessoiristes, régie et personnel technique. Des écrans de contrôle permettent de suivre les différents numéros du spectacle de ballet qui se déroule simultanément. On comprend donc que le Duc est vraisemblablement chorégraphe, qu'il couche régulièrement avec ses danseuses, la Ceperano ayant alors ses faveurs ; son conflit avec Monterone vient de ce qu'il a engrossé et abandonné la fille de ce dernier. Le Duc est entouré d'une petite « cour » de flatteurs et subordonnés, dont se détache Rigoletto. Très loin de l'image traditionnelle de l'amuseur bossu, le personnage est ici le canard boiteux au milieu de ce lac des cygnes, un cynique, un moqueur dont l'infirmité se borne à l'usage d'une canne. Peut-être a-t-il lui-même été chorégraphe avant son accident (au deuxième acte, on le verra superviser les exercices d'assouplissement des danseurs), avant d'être supplanté par le Duc ; toujours est-il qu'il habite dans le théâtre même et qu'il cache sa fille dans un petit logis transformé en sanctuaire à la mémoire de la mère morte. La mère en question est un fantôme présent tout au long du spectacle : danseuse – quelle belle idée d'avoir confié ce personnage à Agnès Letestu, étoile qui a fait ses adieux à l'Opéra de Paris en 2013 – elle est un peu comme la mère d'Antonia dans *Les Contes d'Hoffmann*, Gilda se révélant ballerine elle aussi, qui chasse ses pointes alors qu'elle chante « Caro nome » et dont la mort échappe au réalisme sordide grâce à une sorte de transfiguration poétique qui fait d'elle un double de la défunte.



Enlèvement de Gilda

On retiendra aussi deux moments visuellement frappants. Le premier rappelle une scène de *L'infedela delusa* montée à Aix-en-Provence en 2008, où une petite maison placée au centre du décor devenait soudain le cadre d'une agitation extrême : ici, c'est la maison de Rigoletto qui est envahie par les fumigènes et par les courtisans munis de lampe-torche. Autre moment de grâce : la scène de l'orage, transformée en danse serpentine, Agnès Letestu revêtant pour l'occasion le costume de la Loïe Fuller.



Agnès Letestu (la mère de Gilda), Juan Jesús Rodríguez (Rigoletto), Rocío Pérez (Gilda)

C'est à Frédéric Chaslin qu'on doit l'orchestration pour orchestre réduit, la distanciation sociale imposant encore des fosses bien moins remplies qu'auparavant. De ces effectifs allégés, Alexander Joel tire parti pour créer des effets parfois saisissants, comme cette manière quasi imperceptible de faire surgir le son du silence, dans l'ouverture comme au début de l'acte III ; c'est peut-être aussi ce qui lui permet d'adopter des tempos d'une rapidité

stupéfiante, au premier acte surtout, au risque de bousculer un peu les chanteurs ou de les inciter à aller encore plus vite que l'orchestre, par instants.



Juan Jesús Rodríguez (Rigoletto), Rocío Pérez (Gilda), Francesca Ascioti (Maddalena), Alexey Tatarintsev (le Duc)

La distribution réunie à Nancy brille par son homogénéité ; si elle ne compte aucun nom illustre, elle n'en rassemble pas moins des titulaires non seulement crédibles mais aussi tout à fait à la hauteur des exigences verdiennes. On citera en premier lieu la très belle Gilda de Rocío Pérez, dont on avait jadis admiré les premiers pas à l'Opéra Studio de l'Opéra national du Rhin. Avec sa silhouette d'adolescente, elle fait du personnage une jeune femme d'aujourd'hui et chante même sur les pointes à plusieurs reprises, exploit dont on croyait jusque-là capable la seule Barbara Hannigan (pour la *Lulu* de Warlikowski à Bruxelles). Vocalement, les suraigus attendus sont atteints haut la main, avec des notes comme suspendues et des nuances du plus bel effet, le reste de la tessiture n'en étant pas moins nourri et sonore. Belcantiste reconnu (il fera ses débuts au festival de Pesaro cet été dans *Moïse et Pharaon*), Alexey Tatarintsev a la puissance et l'aisance dans l'aigu que l'on attend d'un Duc de Mantoue, même si les couleurs sont peut-être davantage celles d'un Rossinien ; on souhaiterait parfois que l'émotion soit plus immédiatement sensible, surtout à partir de « Parmi veder le lagrime », mais le livret ne s'intéresse pas outre mesure au for intérieur du ténor, qui échappe à tout châtiment pour ses forfaits – la mise en scène tente d'y remédier *in extremis*, le porc étant finalement balancé par le doigt pointé de tous les personnages féminins, ultime scène muette alors que retentissent les derniers accords de la partition. Avec Juan Jesús Rodríguez, on est à cent lieues de l'image d'Epinal incarnée ces dernières décennies par un Leo Nucci. Grand et droit, chauve et tout de noir vêtu, son Rigoletto n'est infirme que par la genouillère et la canne, et s'il est appelé « bouffon » par les autres, cela ne tient qu'à son goût du sarcasme. Le baryton espagnol a les couleurs attendues d'un baryton Verdi, la voix a les dimensions du rôle et l'acteur sait se montrer émouvant dans les nombreuses occasions où cela s'avère nécessaire.

Tous les petits rôles sont finement caractérisés, si brèves que soient leurs interventions respectives (Samuel Namotte en Ceprano, Jue Zhang en comtesse Ceprano, Inna Jeskova en Page, Aline Martin en Giovanna), mais l'on réservera une mention particulière au timbre prenant du Marullo de Francesco Salvadori. Particulièrement déchaînée dans le numéro de séduction qu'elle joue pendant « La donna è mobile » et qui se poursuit lors du quatuor, sa compatriote Francesca Ascioti réussit à dépasser le stéréotype de la gourgandine pour composer un Maddalena originale, jouant de ses ressources dans le grave tant pour les « Ah ah rido ben di cuore » que pour les suppliques qu'elle adresse ensuite à son frère, le stupéfiant Önay Köse, colosse à la voix de stentor qui ne fait qu'une bouchée de Sparafucile, et qu'on se réjouit d'avance d'entendre la saison prochaine en Jorg de *Stiffelio* à l'Opéra du Rhin.

<https://www.resmusica.com/2021/06/25/rigoletto-a-nancy-la-malediction-du-danseur-dechu/>

Rigoletto à Nancy : La malédiction du danseur déchu

Avec en tête de distribution l'excellent [Juan Jesús Rodriguez](#), l'Opéra national de Lorraine fête le retour en salle du public avec *Rigoletto* de Verdi transplanté de Mantoue à une compagnie de ballet.

Bien qu'étonnante a priori, la transposition de ce *Rigoletto* nancéen fonctionne bien. [Richard Brunel](#) (le tout prochain directeur de l'Opéra national de Lyon) et la dramaturge Catherine Ailloud-Nicolas ont en effet dépeint Rigoletto en ancien danseur vedette, passé au second rang suite à une blessure au genou comme le laissent supposer l'attelle et la canne qu'il porte. C'est désormais le Duc qui préside aux destinées de la compagnie et profite de son statut pour harceler sexuellement les danseuses. Quant à Gilda, elle est cachée par son père dans une loge dérobée, dont elle ne sort que la nuit venue. Le décor mobile et astucieux d'Étienne Pluss figure donc successivement les coulisses du spectacle contrôlé par des écrans vidéo au premier acte, l'habitation exiguë de Gilda au II, la salle de répétition avec barres et miroirs au III.

Évidemment, cette modification du cadre de l'intrigue engendre comme toujours quelques incohérences avec le texte. Mais la rancœur de Rigoletto envers le Duc qui a pris sa place et envers les autres artistes de la compagnie (les courtisans) est toujours parfaitement plausible. Par la grâce de six danseurs et des chorégraphies de Maxime Thomas, les allées et venues du ballet en coulisses ou les exercices en rythme à la barre apportent une animation et un contrepoint visuel fort attrayant à certains ensembles ou airs (comme le « *Parmi veder le lagrime* » du Duc). Le moment du rapt de Gilda avec sa pénombre enfumée trouée par le faisceau des lampes torches est aussi un tableau très réussi. Bien que recluse, Gilda affiche sa volonté de marcher sur les traces de sa mère défunte, danseuse elle aussi, par exemple en chantant les vocalises de « *Caro nome* » dressée sur les pointes de ses ballerines. L'introduction scénique de cette mère, interprétée avec intensité et tragique par la danseuse étoile de l'Opéra de Paris [Agnès Letestu](#), donne un supplément d'âme et d'émotion aux scènes où elle apparaît, quand elle apaise la douleur ou la colère de Rigoletto en esquissant avec lui quelques pas de danse ou quand, à la fin du drame, elle conduit sa fille vers l'au-delà.

Dominant de la taille et de la puissance vocale l'ensemble du plateau, [Juan Jesús Rodriguez](#) s'avère un Rigoletto de tout premier plan dans un rôle qu'il a abondamment pratiqué. L'exceptionnelle longueur du souffle et la parfaite homogénéité des registres lui autorisent un legato idéal dans les longues phrases qu'a ménagées Verdi. Dans le courroux de « *Cortigiani, vil razza dannata* », dans l'attendrissement de ses duos avec Gilda, dans la détresse de ses « *Maledizione !* », il est d'une constante éloquence et justesse. En Gilda, [Rocío Pérez](#) s'inscrit dans la lignée des sopranos coloratures : sonorité un peu acide, puissance plus modeste mais vocalisation précise et aisée, suraigu solide et de superbes sons filés. Elle est en scène parfaitement convaincante dans son rôle et sa tenue d'adolescente rebelle. D'origine et de formation russes, [Alexey Tatarintsev](#) en Duc de Mantoue est un ténor lyrique d'école plus classique, « à l'ancienne ». Il en a les qualités (timbre avenant, aigu et suraigu généreux et impérieux, prestance) mais aussi quelques défauts (excès de pathos, registre aigu très ouvert, tendance à prolonger à l'excès ses contre-notes finales ou à presser le tempo dans la vocalise).

Transformé en cambrioleur nocturne surpris par Rigoletto, [Önay Köse](#) est un spectaculaire Sparafucile par la puissance de sa projection et l'airain de son timbre superbe de basse profonde. Dans le rôle de sa sœur Maddalena, [Francesca Ascioti](#) se montre moins percutante bien que dotée d'une voix chaude et d'une belle présence scénique. Très satisfaisante distribution aussi des rôles secondaires avec notamment les sonores et incisifs Monterone de Pablo López et Marullo de Francesco Salvadori.

Malgré la formation réduite de l'Orchestre de l'Opéra national de Lorraine et l'adaptation de la partition par Frédéric Chaslin, distanciation physique en fosse oblige, nul déficit d'intensité ou de plénitude n'est à déplorer. La relative petite taille de la salle et sa sonorité chaleureuse y participent, mais l'orchestre fait preuve aussi d'un constant engagement et d'une fort satisfaisante attention et homogénéité. La direction d'[Alexander Joel](#) sait également en stimuler l'ardeur tout en restant attentif au plateau et en assurant la cohésion de l'ensemble. Le Chœur masculin de l'Opéra national de Lorraine donne lui aussi un parfait relief à ses multiples interventions.

<https://www.opera-online.com/fr/columns/thibaultv/un-rigoletto-hors-sujet-a-lopera-national-de-lorraine>

Un Rigoletto hors-sujet à l'Opéra national de Lorraine

L'Opéra national de Lorraine aura su relever la tête et tenir son contrat des nouvelles productions qu'il avait prévu de créer en ses murs pour la saison « [Transfigurer la Nuit](#) » : [le poétique](#) *Görge le rêveur*, les courts-métrages de [#NOX1](#), *Le Tour d'écrou* – capté et timidement diffusé en ligne ces derniers jours –, et enfin un [Rigoletto](#) par [Richard Brunel](#), le directeur de l'Opéra de Lyon [dès septembre](#).

Quel ennui que cette dernière fournée, transposée dans le monde de la danse, et qui traîne péniblement son concept du début à la fin de la représentation ! En faisant de Rigoletto une sorte de régisseur général boiteux pour le corps de ballet dirigé par le Duc de Mantoue, le metteur en scène passe complètement à côté de tout ce qui pourrait avoir un soupçon de potentiel théâtral : l'amour père-fille, l'émancipation de Gilda, le statut de bouffon triste de Rigoletto... Pire, la rivalité entre le Duc et Rigoletto, alléchante sur le papier – le Duc pourrait avoir remplacé Rigoletto à ses fonctions après un accident aux séquelles irréversibles de ce dernier – est complètement oubliée. Les airs sont chantés assis, immobiles, ou avec le minimum syndical de dramaturgie. Le couple Gilda-Duc est aussi affriolant qu'une photocopieuse. Rigoletto n'existe ni en tant que personnage de chair et d'os ni en tant que figure de référence dans le récit. Le plus énervant, ce n'est pas que la mise en scène veuille à tout prix s'accrocher à son idée initiale, mais que le niveau de détail de l'imposante structure de décors signée [Étienne Pluss](#), des formidables lumières de [Laurent Castaingt](#) et des costumes réalistes de [Thibault Van Craenenbroeck](#) – et donc très convaincants, car projetant dans une réalité immédiate – n'ait finalement qu'un rôle limité. Le metteur en scène meuble l'absence par la technique et l'artisanat d'art. On verra donc à toutes les sauces la mère de Gilda, très joliment dansée par l'Étoile [Agnès Letestu](#). [Richard Brunel](#) oublie également ce qu'il est censé développer, à savoir le fonctionnement d'un corps de ballet. On aurait aimé voir l'emprise néfaste du directeur, la haine dans les coulisses, la dureté du travail. On ne récolte que du toc pailleté.

Quand on arrête de faire le décompte des incohérences du récit, on se tourne vers la musique. Et il n'y a pas de quoi sauter au plafond non plus en fosse... Comme au [Grand Théâtre de Genève en 2014](#), [Alexander Joel](#) peine à agripper l'**Orchestre de l'Opéra national de Lorraine** et à restituer les ramifications des articulations verdiennes. Les instrumentistes ont en tout cas décidé de ne pas donner dans la subtilité ou l'exigence du son. L'arrachage saigné des staccatos par les cordes et l'instabilité des cors n'en sont que deux exemples. Le chef allemand lance les accords en haut-le-cœur, et la mélasse sonore qu'il sert ne rassasie nullement dans des accompagnements rythmiques d'un terrifiant conformisme métronomique – et souvent décalés par rapport aux voix.

[Juan Jesús Rodríguez](#), [éblouissant Macbeth](#) et [Bocanegra de tous les éloges](#) à l'Opéra de Marseille, perd de sa superbe en Rigoletto. Avec ses lignes scolaires, il semble sans arrêt dans l'auto-censure expressive. Il chante en bloc minéral qui empêche son timbre franc de sortir de son cocon. Il ne fait « que » ce qui est écrit – ce qui n'est déjà pas si mal –, mais on est en droit d'attendre un minimum d'interprétation. Si le ténor [Alexey Tatarintsev](#) ne manque pas de projection, de soutien ou de souplesse, on déplore l'imprécision de quelques attaques et l'aspect coupant du phrasé. [Rocío Pérez](#) excelle dans la liquéfaction lumineuse de ses circonvolutions musicales. À un peu moins uniformiser ses tenues, elle ferait une Gilda formidable. Le plus étonnant demeure cependant l'homogénéité compliquée des trois voix principales les unes avec les autres. L'inquiétant Sparafucile d'[Ónay Köse](#) complète cependant la distribution avec une grande consistance, tout comme la Maddalena habile de [Francesca Ascioti](#). [Aline Martin](#) sort rarement de sa zone de confort et [Pablo Lopez](#) peine à soutenir ses notes. Rare réjouissance de la soirée, le **Chœur de l'Opéra national de Lorraine** est sous son meilleur jour, avec la préparation bien calibrée de [Guillaume Fauchère](#).

Si un prof de philo était passé sur cette copie, il aurait sans doute griffonné « md » ou « hs ». La pilule passera peut-être mieux dans les maisons coproductrices, que sont l'Opéra de Rouen Normandie, l'Opéra de Toulon et les Théâtres de la Ville de Luxembourg.