# CRITIQUE, opéra. BARCELONE, Gran Teatre del Liceu, le 25 novembre 2026. MOZART : La Clemenza di Tito. J. Swanson, M. Crebassa, A. Marthens… David McVicar / Jordi Savall

**Six ans après sa première présentation sur la scène du *Gran Teatre del Liceu*, la production de *La Clemenza di Tito* signée David McVicar, créée en 2011 au Festival d'Aix-en-Provence, retrouve le public barcelonais à l'occasion de quatre représentations du dernier opéra de Mozart. L'intérêt majeur de cette reprise réside dans la présence du grand *maestro* catalan Jordi Savall à la tête de ses formations, *Le Concert des Nations* et *La Capella Nacional de Catalunya*, mais aussi dans l'incarnation particulièrement saisissante du personnage de Sesto par la mezzo-soprano française Marianne Crebassa, qui fait ici ses débuts au Liceu.**

**De la souveraineté sur soi…**

Il y a quelque chose de singulièrement émouvant dans le fait que Mozart, à quelques mois de sa disparition, ait consacré l'un de ses derniers efforts créateurs à la problématique du pardon. Alors qu'il travaille à la composition de *Die Zauberflöte*, le compositeur reçoit la commande d'un ouvrage destiné à célébrer le couronnement de Léopold II comme roi de

Bohême. Créée à Prague le 6 septembre 1791, *La clemenza di Tito* relève d'un genre dont Mozart avait déjà considérablement élargi les possibilités expressives dix ans auparavant avec son admirable Idomeneo : l'*opera seria*.

Le livret de **Pietro Metastasio**, remanié avec beaucoup d'intelligence par **Caterino Mazzolà**, propose une réflexion sur l'exercice du pouvoir qui ne manque pas de pertinence, en dépit de son évidente fonction apologétique originelle. Il est question d'un homme dont l'autorité sur ses semblables ne saurait être légitimée que par sa capacité à exercer une autorité sur lui-même. Le véritable héroïsme de Tito réside précisément dans sa faculté de ne pas succomber à ce que la blessure de son amour-propre, autant que les conventions inhérentes à sa fonction, devraient naturellement lui dicter. Mozart s'intéresse néanmoins bien davantage aux faiblesses des hommes qu'à leur perfection. Et c'est là tout le paradoxe, et peut-être tout le génie, de cet ouvrage : alors que le propos du livret est de glorifier les vertus d'un souverain, l'essentiel de la substance émotionnelle de l'opéra est investi dans les deux personnages les moins vertueux de l'intrigue !

Vitellia, fille de l'empereur déchu Vitellius, est une femme qui instrumentalise l'amour qu'on lui porte pour satisfaire ses aspirations politiques. Sesto, quant à lui, est un homme qui, par amour, s'avère disposé à trahir tout ce qui lui est cher, y compris ses propres valeurs. À l'extraordinaire souveraineté intérieure de Tito s'oppose ainsi l'effroyable servitude affective de Sesto. Et c'est à ce dernier, pourtant, que Mozart offre certaines des pages les plus sublimes de tout son répertoire lyrique.



**La monumentalité du pouvoir, la solitude des hommes**

Le parti pris de **David McVicar** est celui d'une transposition de l'action à l'époque napoléonienne, avec ce que celle-ci comporte de références, parfois assez explicites, à l'Empire romain. L'imposante scénographie, conçue par le metteur en scène lui-même en collaboration avec **Bettina Neuhaus**, est essentiellement constituée d'éléments architecturaux néoclassiques, dont un immense escalier qui détermine une grande partie des déplacements et de la disposition des protagonistes sur le plateau. Les très beaux costumes de **Jenny Tiramani**, ainsi que le travail particulièrement soigné de **Jennifer Tipton** sur les lumières, confèrent à l'ensemble une élégance plastique indéniable. Les espaces, dans leur austérité monumentale, ont quelque chose d'écrasant : les individus qui les habitent paraissent parfois bien dérisoires au regard des institutions qu'ils incarnent ou auxquelles ils aspirent.

La présence de la garde prétorienne, dont les interventions

sont chorégraphiées avec le concours du maître d'armes **David Greeves**, participe à l'instauration d'un climat de menace quasi permanent. L'exercice du pouvoir est ici indissociable de la proximité physique de la violence. Si le dispositif scénographique est tout à fait convenable dans sa capacité à rendre compte de la dimension institutionnelle du drame, il l'est moins lorsqu'il est question de rendre tangible l'intimité des rapports entre les personnages. Dans cette reprise assurée par **Leo Castaldi**, les solistes sont souvent réduits à une relative immobilité, assis ou agenouillés sur les marches de l'omniprésent escalier. Le caractère assez peu organique de certaines interactions est d'autant plus regrettable que l'essentiel de l'intrigue repose sur des rapports affectifs d'une grande complexité.

Curieuse est, à cet égard, la conclusion que propose le metteur en scène. Alors que Mozart exalte musicalement la générosité de l'empereur dans le finale, McVicar laisse planer la menace d'un nouvel attentat contre Tito, cette fois-ci de la part de ceux qui sont censés assurer sa protection. La clémence serait-elle donc une vertu incompatible avec la pérennité du pouvoir ? Ou bien est-ce précisément parce que Tito est conscient de cette éventualité que son geste acquiert une dimension véritablement héroïque ? La proposition est intéressante, quoique quelque peu frustrante dans la mesure où la dramaturgie qui la précède ne semble pas suffisamment s'investir dans l'exploration de cette problématique.



**Marianne Crebassa, ou les affres de l'abnégation**

La mezzo-soprano française **Marianne Crebassa** campe un Sesto dont la fébrilité est presque constitutive de l'existence du personnage. Il ne s'agit pas tant d'un jeune homme qui aime excessivement que d'un jeune homme qui ne semble plus véritablement exister en dehors de son amour pour Vitellia. La chanteuse dispose de cette faculté, particulièrement précieuse dans l'interprétation du répertoire mozartien, de donner aux difficultés techniques de la partition une véritable raison d'être expressive. Les vocalises ne sont jamais un événement étranger au drame qui se joue : elles en sont l'expression la plus éloquente. C'est évidemment le cas dans le merveilleux « *Parto, parto, ma tu ben mio* » de l'acte I, où la mezzo-soprano se livre à un dialogue d'une grande sensualité musicale avec la clarinette de basset de **Francesco Spendolini**. À la souplesse de la ligne de chant dans la première partie de l'air, à la tendresse presque suppliante avec laquelle Sesto s'adresse à Vitellia, succède une agitation dont la virtuosité de Crebassa traduit admirablement le caractère obsessionnel. Il est bouleversant de constater à quel point Mozart a su

rendre séduisante, musicalement parlant, une situation qui relève pourtant d'un véritable avilissement de l'individu. Sesto s'abandonne à la volonté de Vitellia, et cet abandon, aussi effroyable soit-il dans ses conséquences, est investi d'une beauté mélodique absolument ravissante.
Si Crebassa est ravissante au Ie acte, plus émouvante encore est son incarnation du Sesto de l'acte II, lorsque celui-ci, accablé par la honte et désormais incapable de justifier ses actes, ne peut qu'implorer la compassion de celui qu'il a trahi. Dans « *Deh, per questo istante solo* », la mezzo fait preuve d'une belle maîtrise des nuances, et surtout d'une aptitude à insuffler une dimension proprement humaine à la noblesse formelle de l'écriture mozartienne. Il ne s'agit plus de séduire, mais de susciter la compassion. Une prestation vraiment très distinguée.



**Les tourments de Vitellia, les vertus de Tito**

La jeune soprano finlandaise **Aurora Marthens**, qui remplace **Karine Deshayes**, souffrante, se confronte quant à elle à l'un des rôles féminins les plus redoutables du répertoire mozartien. Vitellia exige de son interprète des qualités vocales que l'on retrouve assez rarement réunies chez une même chanteuse : l'éclat et l'agilité dans le registre aigu d'une part, la densité et l'autorité expressive dans le grave de l'autre. Marthens dispose d'un instrument généreux, dont l'expansion dans le registre aigu est tout particulièrement réjouissante. Elle affronte avec beaucoup d'aplomb les périls du formidable trio « *Vengo… aspettate…* » de l'acte I, où Mozart soumet la voix de Vitellia à des exigences de tessiture pour le moins extravagantes. La soprano est néanmoins plus touchante dans l'expression des tourments que dans l'incarnation d'autorité. Dans « *Deh, se piacer mi vuoi* », il manque peut-être à son jeu cette cruauté teintée de volupté qui devrait rendre plus intelligible l'emprise qu'elle exerce sur Sesto. Son grand *rondo* de l'acte II, « *Non più di fiori* », est autrement intéressant. La chanteuse s'y montre plus investie dans l'expression dramatique, avec de très beaux moments d'expansion vocale, malgré un registre grave moins riche en couleurs. L'intervention du cor de basset confère à cette page une dimension presque funèbre, d'autant plus saisissante qu'elle accompagne la disparition, non pas de Vitellia, mais de tout ce qui avait jusqu'alors constitué sa raison de vivre.

Dans le rôle-titre, le jeune ténor américain **Jack Swanson** propose une incarnation lumineuse et plutôt juvénile de l'empereur. Son expérience du répertoire rossinien est particulièrement pertinente pour certains des passages les plus virtuoses du rôle. Remarquons la belle clarté de son émission, ainsi que l'élégance du chant.Il est néanmoins assez difficile de rendre véritablement passionnant le personnage de Tito. À trop vouloir rendre compte de ses vertus, on risque d'en faire un personnage désincarné, une sorte d'abstraction morale dont les états d'âme ne suscitent finalement que peu

d’émotion. Swanson est musicalement correcte mais l’expression de la douloureuse délibération intérieure du souverain gagnerait parfois à être plus substantielle. La grandeur de Tito ne réside-t-elle pas justement dans le fait que le pardon lui coûte ?

Le couple constitué de l’Annio de la mezzo-soprano norvégienne **Marianne Beate Kielland** et de la Servilia de la soprano **Lina Johnson** apporte une fraîcheur bienvenue à l’ensemble. Leur très beau duo « *Ah, perdona al primo affetto* » est l’un des rares moments de l’ouvrage où l’amour ne semble pas être une source de complications existentielles !
Johnson est séduisante dans « *S’altro che lagrime* », avec une ligne de chant d’une délicatesse tout à fait appropriée à la situation. Kielland, qui fait ici un merveilleux début au Liceu, est tout particulièrement touchante, et par la beauté du chant charnu, et par l’incarnation théâtrale d’une grande expressivité, notamment dans le deuxième acte, où l’investissement affectif de son personnage est davantage sollicité. Enfin, le Publio du baryton-basse **Gabriel Rollinson** est fort bien chanté, avec un timbre séduisant et une belle diction, quoique d’une projection relativement modeste au regard des dimensions de la salle.



**Jordi Savall : les couleurs retrouvées du dernier Mozart**

L'un des grands événements de cette production est bien évidemment la présence dans la fosse de **Jordi Savall** et des instrumentistes du ***Concert des Nations***. Le chef catalan, dont l'extraordinaire contribution à la connaissance et à la diffusion du répertoire ancien n'est plus à démontrer, poursuit depuis plusieurs années son exploration du répertoire classique avec des résultats souvent passionnants. L'intérêt de l'utilisation des instruments d'époque dans un ouvrage tel que *La clemenza di Tito* dépasse largement la question de la vraisemblance historique. La singularité des timbres contribue à une perception autrement différenciée de la substance émotionnelle de l'écriture orchestrale.

Les bois sont tout particulièrement réjouissants, et l'on apprécie la manière dont leurs couleurs s'individualisent au sein de la texture orchestrale. Les interventions des clarinettes et des cors de basset, dont Mozart exploite ici les possibilités expressives avec un génie tout à fait singulier, constituent assurément certains des plus beaux

moments musicaux de la soirée. Il faut aussi souligner l'excellent travail de **Luca Guglielmi** au clavecin dans les récitatifs secs. Dans un genre dont la succession des airs peut considérablement entraver la fluidité du discours théâtral, la réactivité et l'intelligence musicale du continuiste sont absolument primordiales. La direction de Jordi Savall, en somme, est riche en nuances et particulièrement attentive aux équilibres entre la fosse et le plateau. Fort belle prestation également de ***La Capella Nacional de Catalunya***, préparée par **Lluís Vilamajó**, dont on apprécie l'homogénéité et la clarté polyphonique, notamment dans le formidable finale du premier acte. Mozart y transcende les conventions du genre pour créer une scène collective d'une puissance expressive saisissante, où le désarroi des individus devient celui de toute une communauté.

Une reprise dont les réjouissances sont donc essentiellement musicales, et qui doit beaucoup à la présence de Marianne Crebassa, formidable incarnation des contradictions de l'âme humaine. Car si l'on quitte le théâtre admiratif des vertus de Tito, c'est peut-être bien à Sesto, dans toute sa faiblesse et sa faillibilité, que l'on doit d'avoir été véritablement ému.

---

**CRITIQUE, opéra. BARCELONE, Gran Teatre del Liceu, le 25 novembre 2026. MOZART : La Clemenza di Tito. J. Swanson, M. Crebassa, A. Marthens… David McVicar / Jordi Savall. Crédit photographique (c) Droits réservés**

# CRITIQUE, opéra. PALERME, Teatro Massimo, le 22 novembre 2026. SAINT-SAËNS : Samson et Dalila. V. Abrahamyan, M. Muehle, F. Veloz… Jean-Louis GRINDA / Emmanuel VILLAUME

**A Palerme, le sublime *Teatro Massimo* a inauguré sa nouvelle saison – tout en célébrant du même coup les 130 ans de son inauguration et les 30 ans de sa réouverture – avec *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns, dans une production venue de l'Opéra de Monte-Carlo, signée par l'incontournable et talentueux metteur en scène monégasque Jean-Louis Grinda.**

La soirée reposait sur les épaules de deux artistes que tout semblait prédestiner à incarner ce couple fatal. **Varduhi Abrahamyan**, d'abord, est une Dalila comme on en rêve : un mezzo au timbre chaleureux, à la ligne de chant souveraine, capable de passer de la douceur la plus enveloppante aux éclats d'une détermination glaciale. Sa compréhension du personnage – une femme qui sait ce qu'elle veut et qui utilise son charme pour atteindre son but – transparaît dans chaque

phrase. Son air du deuxième acte, « *Mon cœur s'ouvre à ta voix* », a suspendu le temps, avant que la fièvre du triomphe ne la révèle tout entière. Face à elle, **Martin Muehle** – peu après son électrisant Canio (dans *I Pagliacci* au Teatro Regio de Turin) – campe un Samson d'une humanité bouleversante. Le ténor allemand, dont la vaillance n'est plus à démontrer, apporte au héros biblique une fragilité qui rend sa chute plus déchirante encore. Sa plainte finale, dans la prison, fut d'une tristesse magnifique. La confrontation entre ces deux forces – la séduction et la foi, la ruse et la force brute – a été le cœur battant de la soirée.



Autour de ce duo, la distribution ne faiblit jamais. Le baryton argentin **Fabian Veloz** compose un Grand Prêtre de Dagon d'une autorité impressionnante, sa grande voix claire et tranchante donnant au personnage toute sa dimension politique

et religieuse. La basse ruusse **Dmitry Belosselskiy**, en Abimélech, impose une présence physique et vocale de chaque instant, sa basse profonde apportant un relief saisissant au tyran philistin. Les rôles secondaires sont confiés à des artistes qui donnent chair et consistance à ce drame collectif : **Vittorio De Campo** (le Vieillard hébreu), **Alfonso Zambuto** (le Messager philistin), ainsi que **Samuele Di Leo** et **Diego Savini** (les deux Philistins). Mention spéciale enfin aux masses artistiques du *Teatro Massimo* : le chœur maison, superbement préparé par **Salvatore Punturo**, est un véritable protagoniste, tour à tour suppliant, révolté puis accablé, tandis que le *Corpo di ballo* dirigé par **Jean-Sébastien Colau** insuffle aux scènes de fête païenne une énergie vitale et envoûtante.

La signature de **Jean-Louis Grinda**, reprise ici avec soin par **Zaza Agladze**, s'inscrit dans la grande tradition du théâtre lyrique français : un récit clair, une direction d'acteurs précise et un respect absolu de la partition. Mais c'est aussi une lecture profondément humaine qui nous est proposée, où la force physique de Samson se heurte à sa fragilité émotionnelle. Le geste scénique de Grinda est magnifié par l'univers visuel du peintre et scénographe **Agostino Arrivabene**. Ses décors et costumes, à la fois visionnaires et oniriques, créent un écrin d'une beauté saisissante : des architectures monumentales qui semblent surgir d'un songe, des lumières picturales qui sculptent les corps et les âmes, et une esthétique qui donne à ce drame antique une résonance intemporelle.



Enfin, il faut saluer la battue fiévreuse d'**Emmanuel Villaume** – dont la science du répertoire français n'a d'égale que la finesse. Placé à la tête d'un **Orchestre du Teatro Massimo** des grands soirs, le chef français insuffle à la partition de Saint-Saëns une tension dramatique de tous les instants. Il en révèle les raffinements harmoniques, les couleurs orientalisantes et la ferveur religieuse, sans jamais couvrir les voix. Sous sa direction, la bacchanale finale devient un véritable cataclysme sonore, tandis que les pages intimistes sont caressées avec une délicatesse extrême.

À l'issue de la représentation – retransmise en direct sur *Rai 5* et *Rai Radio 3* pour permettre à toute l'Italie de partager ce moment –, le public palermitain a réservé à l'ensemble des artistes un accueil d'une chaleur exceptionnelle. Des salves d'applaudissements ont salué tour à tour les deux titans du chant, la noblesse de la distribution, la beauté des images et la ferveur de l'orchestre. Cette production de *Samson et Dalila* confirme, s'il en était besoin, que le **Teatro Massimo**

**de Palerme** est aujourd’hui l’une des scènes lyriques les plus vibrantes d’Europe !

---

**CRITIQUE, opéra. PALERME, Teatro Massimo, le 22 nov 2026. SAINT-SAËNS : Samson et Dalila. V. Abrahamyan, M. Muehle, F. Veloz… Jean-Louis GRINDA / Emmanuel VILLAUME. Crédit photographique (c) Rosselina Garbo**

---

# CRITIQUE, opéra (en version de concert). MADRID, Auditorio Nacional de Musica, le 22 novembre 2026. HAENDEL : Agrippina. M. Kozena, J. Lezhneva, C. Dumaux, A. Charvet, N. Brooymans… Les Accents, Thibault Noally

# (direction)

**Un vif succès a accueilli la représentation d'*Agrippina*, le fameux *opera seria* de Georg Friedrich Haendel, proposée dans le cadre du cycle *Universo Barroco*, organisé par le *Centro Nacional de Difusión Musical* à l'Auditorium National de Musique de Madrid. Présentée dans son habituel format de concert, l'œuvre était interprétée par l'ensemble français *Les Accents*, spécialisé dans la musique des XVIIe et XVIIIe siècles, sous la direction de son fondateur, le violoniste et chef d'orchestre Thibault Noally.**

Créé à Venise en 1709, *Agrippina* témoigne d'une période de transition entre la tradition vénitienne et les nouvelles tendances de l'opéra italien, qui commençaient alors à s'affirmer sous l'influence napolitaine. La partition porte ainsi la marque de ces deux univers stylistiques. L'ouvrage contribua non seulement à l'ascension du jeune Haendel en Italie, mais compte également parmi ses partitions les plus ingénieuses, les plus incisives sur le plan théâtral et les plus mordantes.

Réunissant des figures de premier plan du répertoire baroque, telles que **Magdalena Kožená, Julia Lezhneva** et **Christophe Dumaux**, la distribution vocale s'est révélée d'une remarquable homogénéité, chacun des interprètes apportant une contribution de grande qualité. Dans le rôle-titre, la mezzo-soprano tchèque **Magdalena Kožená** a remporté un triomphe pleinement mérité. Faisant ses débuts dans ce rôle au cours de cette tournée, elle a campé une Agrippine au tempérament théâtral affirmé, sachant conjuguer avec finesse la ruse, l'ambition et

le cynisme calculateur de l'impératrice romaine. Son riche instrument de mezzo-soprano, au timbre singulier, à l'agilité toujours séduisante et au registre médium consistant, conserve de remarquables ressources expressives, notamment dans l'art de nuancer l'émission et de colorer le phrasé. Cette incarnation a trouvé l'un de ses moments les plus aboutis dans « *Pensieri, voi mi tormentate* », où la chanteuse a su traduire avec une grande conviction le tourment intérieur dissimulé derrière l'apparente impassibilité de la protagoniste.



La Poppea de la soprano russe **Julia Lezhneva** ne lui a nullement cédé le pas. L'artiste a une nouvelle fois confirmé ses affinités avec l'écriture virtuose de Haendel. Son instrument au timbre lumineux, à la projection généreuse et à la souplesse exceptionnelle, allié à une aisance déconcertante dans les passages de colorature les plus complexes, a fait de

chacune de ses interventions un véritable régal pour les oreilles. La maîtrise du souffle, la netteté des trilles et l'inventivité des variations ont témoigné de son exceptionnelle maîtrise technique. Néanmoins, à certains moments, l'abondance des ornements a semblé prendre le pas sur la dimension dramatique du rôle. Autre grande réussite de la distribution, le contre-ténor français **Christophe Dumaux** a également remporté un franc succès dans le rôle du général romain Ottone, particulièrement bien adapté à ses moyens vocaux. Sa voix au timbre incisif et légèrement métallique s'est distinguée par une technique solide, une agilité remarquable et une parfaite maîtrise de la colorature. Son interprétation, particulièrement nuancée, a su faire ressortir les différentes facettes du personnage, de sa vulnérabilité et de sa sensibilité à la dignité et à l'autorité dont il fait preuve, malgré les humiliations et les affronts qu'il endure. Dans l'air « *Voi che udite il mio lamento…* », il a atteint une intensité expressive capable d'émouvoir jusqu'au plus imperturbable des auditeurs. Chapeau !

La mezzo-soprano française **Adèle Charvet** a campé un Nerone impulsif, puéril et capricieux, particulièrement convaincant sur le plan vocal. Elle a fait valoir un instrument au lyrisme généreux, à l'ambitus étendu et à la souplesse remarquable, auquel elle a su apporter élégance, musicalité et une séduisante variété d'accents. Son interprétation de l'air « *Con saggio tuo consiglio…* », où trilles et ornements étaient exécutés avec assurance et beaucoup de goût, ainsi que les vocalises d'une précision exemplaire déployées dans le redoutable « *Come nube che fugge dal vento…* », ont fait d'elle l'une des grandes triomphatrices de la soirée. Parmi les autres interprètes masculins, la basse française **Nicolas Brooymans** a fait valoir un instrument aux graves plutôt légers, mais d'une grande élégance, ainsi qu'un chant homogène et musical et un legato parfaitement maîtrisé. Autant de qualités qui lui ont permis de briller tout particulièrement dans l'air « *Vieni, o cara…* », l'un des plus beaux moments

vocaux de la soirée. Sur le plan interprétatif, en revanche, il ne semblait pas tout à fait à l'aise avec l'italien, ce qui a quelque peu nui à son incarnation de l'empereur romain Claude, personnage vaniteux, inconstant et manipulable. Il en a finalement livré un portrait trop uniforme, dépourvu de nuances et d'accents expressifs.

Dans les rôles de Pallante et Narciso, deux courtisans influents, complices dans leurs intrigues et rivaux dans leur amour pour Agrippina, la basse-baryton **Adrien Fournaison** et le contre-ténor **Paul Figuier** ont tous deux fait valoir des moyens vocaux convaincants. Le premier a déployé un instrument dense et rond, auquel il a associé un phrasé soigné, tandis que le second s'est distingué par l'étendue de sa tessiture et un chant frais, musical et raffiné. Le baryton **Matthieu Walendzik** complétait avec correction la distribution dans le rôle de Lesbo, le serviteur de l'empereur.



Sur le plan musical, l’ensemble ***Les Accents***, placé sous la direction de **Thibault Noally**, a offert une prestation de grande qualité. À la tête de l’ensemble, violon en main, celui-ci a proposé une lecture précise, maîtrisée et soignée dans les moindres détails, fidèle au style baroque et en parfaite osmose avec les chanteurs, dont il a su tirer le meilleur. Toutefois, sa conception interprétative, davantage tournée vers la mesure et le raffinement que vers l’incisivité dramatique, n’a pas toujours permis de faire pleinement ressortir les contrastes, et le dynamisme théâtral qui traversent la partition de Haendel.

_____

**CRITIQUE, opéra (en version de concert). MADRID, Auditorio Nacional de Musica, le 22 novembre 2026. HAENDEL : Agrippina. M. Kozena, J. Lezhneva, C. Dumaux, A. Charvet, N. Brooymans… Les Accents, Thibault Noally (direction). Crédit photo (c) droits réservés**

---

# CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Garnier, le 24 novembre 2026.

# MOZART, La Clemenza di Tito. M. Polenzani, H-E. Müller, E. D'Angelo… Willy Decker / Harry Bicket

**Nous retrouvons la merveilleuse salle de l'Opéra Garnier pour l'opéra le plus émouvant de W. A. Mozart. *La Clemenza di Tito* fait partie des tout derniers *opus* du compositeur, se situant selon le *Catalogue Köchel* entre *Die Zauberflöte* (K. 620) et le *Concerto pour clarinette* (K. 622). Le livret de Metastasio réécrit par Caterino Mazzolà est également un chef d'œuvre, alliant la grande tradition de l'*opera seria* avec une finesse et une humanité dans le traitement dramatique rarement égalée. Tito est à la fois sensible, intelligent et juste. Un personnage qui résume à lui seul la complexité de l'humanité.**

La production de l'**Opéra national de Paris** mise en scène par **Willy Decker** a presque trente ans, décor monochrome et minimaliste, costumes néo-XVIIIe, airs chantés clairement à l'avant-scène. La trame dramatique est claire et fait la part belle à l'interprétation individuelle de chaque chanteur. Seul le choeur est étrangement traité en courtisans vêtus de noir dans des costumes à la croisée entre le style anglais élisabéthain et la chine impériale, arborant des coiffures

invraisemblables.



**Matthew Polenzani** est un habitué de la maison, récemment applaudi dans *Un Ballo in maschera*. Si certains pourraient trouver son timbre insuffisamment mozartien, il chante le rôle de Titus avec une assurance vocale et dramatique impressionnante. Si les airs affirment la noblesse de son statut d'empereur, il se livre complètement et naturellement dans le morceau de bravoure qu'est le récit du milieu du IIe acte, qui constitue un sommet du genre. Matthew Polenzani prouve encore ici qu'il est sans aucun doute un des ténors les plus solides et expressifs de sa génération.

**Emily d'Angelo** est également une fidèle de la maison parisienne où elle a récemment triomphé dans deux opéras de Haendel. Elle campe un Sesto jeune et borné, traduit musicalement par un timbre assez dur et monochrome. Un choix vocalement discutable mais cohérent avec l'idée dramatique du rôle. Il est épris d'une Vitellia hystérique qui mène le pauvre garçon par le bout du nez. **Hanna-Elisabeth Müller** l'incarne avec toute l'agitation qui caractérise le

personnage, sans toutefois manquer d'assurance vocale dans les médiums et les graves. Elle est particulièrement remarquable dans les récitatifs. Annio et Servilia, couple d'amoureux plein de douceur, incarnant la sincérité de la jeunesse, sont magistralement interprétés par **Maria Warenberg** et **Johanna Wallroth**. Toutes deux allient un timbre naturel, une justesse impeccable et une souplesse qui donne beaucoup d'expressivité à leur candeur. Enfin, **Alex Rosen** apporte une couleur baroque à ce plateau par des consonnes éclatantes notamment lors des deux trios auxquels il participe.

Le **Chœur de l'Opéra national de Paris**, malgré ses costumes déroutants, interprète notamment la magnifique fin de l'acte I avec beaucoup de finesse et de clarté. Quant à l'Orchestre de l'**Opéra national de Paris**, il répond à la sagesse de la direction d'**Harry Bicket**. Une interprétation mesurée, sans vagues, mais néanmoins propre et claire.



---

**CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Garnier, le 24 novembre 2026.**

**MOZART, La clemenza di Tito. M. Polenzani, H-E. Müller, E. D’Angelo… Willy Decker / Harry Bicket. crédit photographique (c) Benjamin Girette**

---

# CRITIQUE, opéra. OVIEDO, Teatro Campoamor, le 21 novembre 2026. VERDI: Macbeth. J.J. Rodríguez, M. Qerkezi, A. del Cerro, G. Montresor… Paco López / Clelia Cafiero

**Troisième titre de sa saison lyrique 2026-2027, l’Opéra d’Oviedo a présenté *Macbeth*, le premier des trois opéras que Giuseppe Verdi consacra à l’univers dramatique de William Shakespeare.**

Les plus grandes satisfactions de cette reprise sont venues de la distribution vocale. Dans le rôle-titre, le baryton **Juan Jesús Rodríguez**, l’une des voix majeures de la scène lyrique espagnole actuelle, a livré une remarquable prestation, incarnant ce noble écossais ambitieux avec une autorité et une

caractérisation d'une parfaite affinité verdienne. Son instrument, sombre, dense, robuste et puissant, a conféré au personnage une présence imposante et un relief dramatique saisissant. Grâce à une grande variété d'accents expressifs, il a également traduit la déchéance morale progressive de ce héros militaire, que l'ambition transforme en tyran et en assassin impitoyable. Son interprétation magistrale de l'air « *Pietà, rispetto, amore…* », dans lequel Macbeth, dépouillé de toute dimension héroïque, prend conscience de la vanité du pouvoir, a constitué l'un des grands moments de la soirée. Il s'y est distingué par un chant profondément émouvant, une remarquable maîtrise des nuances et un legato d'une grande qualité.

Dans le rôle complexe de Lady Macbeth, épouse du protagoniste et véritable pivot dramatique de l'opéra, la soprano kosovare **Marigona Qerkezi**, dotée d'une voix de soprano dramatique à tendance *spinto*, a relevé avec assurance les redoutables exigences de l'écriture vocale du rôle et remporté un succès personnel pleinement mérité. Son instrument séduisant, puissant, souple et bien projeté a brillé avec la même intensité dans « *Ambizioso spirto…* » et « *La luce langue…* », deux pages où elle s'est distinguée tant par la qualité de son chant que par sa personnalité, son engagement dramatique et les accents d'inquiétante perversité qu'elle a su leur insuffler. La scène du somnambulisme, « *Una macchia è qui tuttora…* », s'est révélée particulièrement convaincante. La soprano l'a abordée avec une grande maîtrise vocale, faisant généreusement appel aux demi-teintes et aux pianissimi pour traduire la fragilité psychologique et le tourment intérieur du personnage. À l'issue de cette scène, elle a été saluée par une véritable ovation.



Dans le rôle du noble écossais Macduff, le ténor **Alejandro del Cerro** a livré une prestation solide, mettant en valeur une voix homogène, une belle ligne de chant, des aigus assurés et une technique efficace. Une certaine tendance à la nasalité dans l'émission a toutefois quelque peu altéré la qualité de son interprétation. Son air « *Ah, la paterna mano…* », empreint de douleur et d'un désir de justice, a séduit par son lyrisme touchant ainsi que par ses accents vigoureux et héroïques, lui valant les faveurs du public et une part bien méritée des ovations finales. De son côté, la basse italienne **Gianfranco Montresor** a conféré toute son autorité à la figure du sage Banquo, compagnon d'armes du protagoniste, grâce à une voix à la noble sonorité, des graves profonds et une articulation soignée. Dans le rôle de Malcolm, héritier légitime du trône d'Écosse, le ténor **Jorge Rodríguez-Norton** a répondu de manière satisfaisante aux exigences de sa partie. Parmi les personnages secondaires, **Julia Merino** (la dame de Lady Macbeth), **Mikel Zabala** (le médecin) et **Ángel Simón** (le

serviteur, l'assassin et le héraut) ont tous fait preuve de métier dans leurs rôles respectifs, contribuant à la cohésion de l'ensemble vocal.

Le ***Coro Intermezzo***, chœur titulaire de la maison, placé sous la direction de **Pablo Moras**, a constitué l'un des grands temps forts de la représentation, tant par sa qualité vocale que par son engagement scénique. Dans « *Patria oppressa…* », poignant *lamento* des Écossais exilés, il a offert un magnifique exemple de fusion des voix, d'homogénéité et de précision, dans une intervention chaleureusement saluée par le public.

Depuis la fosse, la cheffe italienne **Clelia Cafiero**, à la tête de l'***Orquesta Oviedo Filarmonía***, a proposé une lecture dans l'ensemble routinière, aux *tempi* plutôt lents, mais bien concertée et équilibrée dans les rapports de volume entre la scène et l'orchestre. Quelques éclairs d'une qualité supérieure ont néanmoins ponctué son interprétation, notamment dans la dernière partie de l'opéra, où sa direction a atteint des sommets d'intensité et de richesse expressive.



La mise en scène, signée par **Paco López**, également responsable des décors et des lumières, situait l'action dans un espace unique, conçu comme un reflet délabré, décadent et gris du **Teatro Campoamor** lui-même. Du plafond percé pendaient plusieurs cordes auxquelles trois acrobates de la **Compagnie zirKuSS** (Gema García, Miguel Guillén et Basem Nahnouh) montaient et descendaient. Intégrés à l'univers des sorcières, ils pouvaient être interprétés comme l'incarnation physique des forces obscures qui gouvernent la tragédie. Leurs acrobaties aériennes, leurs pirouettes et leurs déplacements dans l'espace scénique constituaient le seul véritable élément dynamique d'une proposition visuelle par ailleurs statique. Les lumières, également conçues par Paco López, faisaient de la pénombre une constante, finissant ainsi par uniformiser visuellement une action qui aurait nécessité davantage de contrastes, une plus grande variété de nuances et un traitement lumineux plus imaginatif et expressif. Les costumes, dus à **Jesús Ruiz**, d'une esthétique intemporelle et fortement marqués par une inspiration militariste, inscrivaient judicieusement l'action dans le contexte d'un régime totalitaire. Cette conception visuelle finissait cependant par entrer en contradiction flagrante, vers la fin du spectacle, avec l'apparition d'un groupe de figurants vêtus comme des membres des forces contemporaines de police d'intervention, équipés de casques, de gilets pare-balles et d'armes automatiques. Un choix qui réduisait à néant l'intemporalité revendiquée de l'ensemble et générait davantage de confusion que de clarté.

Une fois le rideau tombé, le public a longuement applaudi les chanteurs, saluant également le retour de *Macbeth* sur la scène du Teatro Campoamor, après près de vingt ans d'absence.

**CRITIQUE, opéra. OVIEDO, Teatro Campoamor, le 21 novembre 2026. VERDI: Macbeth. J.J. Rodríguez, M. Qerkezi, A. del Cerro, G. Montresor… Paco López / Clelia Cafiero. Crédit photo (c) droits réservés**

# CRITIQUE, opéra. LIEGE, Opéra Royal de Wallonie, le 24 nov 2026. Andrea BATTISTONI : Zombie Opéra (création). Claire de Monteil, Ivan Thirion, Abel Zamora… Marta Equilor, mise en scène / Alessandro Cadario

**On attendait avec impatience cette nouvelle partition d'Andrea Battistoni, compositeur en résidence à l'Opéra Royal de Wallonie… C'est sa 2ème commande après**

**_Bartleby_ la saison dernière. Rien de fantastique ni d'onirique dans ce nouvel « opéra » : le sujet qui mêle horreur et dystopie réactive en réalité l'esprit d'_Halloween_ ainsi calibré sur les planches, maquillages grimaçants et postures glaçantes à la clé, dans un déploiement sonore débridé.**

L'imaginaire de Battistoni se révèle surtout dans le mode parodique et exubérant, loufoque et divertissant dans un éclectisme clairement assumé, ayant visiblement beaucoup écouté de comédies musicales, vu et analysé nombre de blockbusters américains. Dans sa manière métissée qui fusionne pop culture et canevas opératique, on décèle ici et là des citations ou des assemblages citant ses prédécesseurs… Leonard Bernstein, Bernard Herrmann, John Williams ou Alberto Ginastera] ; avec évidement propre au genre horrifique, de multiples références aux films et séries culte, de *Dawn of the Dead* de George Romero à la saga événement *The Walking Dead* et de *The Last of Us*, de l'ironique *Shaun of the Dead* à l'imaginaire flamboyant fantastique de Tim Burton. D'ailleurs l'ouverture est traitée sur scène comme un générique de film.

Sur le plan musical, le trop plein d'idées, de motifs, la surenchère rythmique, l'abondance d'effets orchestraux tissent un flux sonore continûment divertissant riche en rebonds et contrastes spectaculaires : ce que la direction du chef **Alessandro Cadario** s'ingénie à cultiver sans discontinuer, exigeant du début à la fin, un volume sonore et une continuité de **fortissimos ininterrompus**. A croire que sa baguette électrique et chauffée à blanc s'entête à bannir toute nuance (surtout *piano*).

La tension globale demeure jusqu'à la fin, une énergie trépidante irradiant de la fosse qui semble en constante ébullition. L'énergie déployée tout du long évidemment entraîne les chanteurs, chœurs et solistes, à forcer le trait en permanence, en sacrifiant souvent toute finesse. D'autant que la traduction du livret inspire une prosodie sommaire qui n'expose guère le verbe de façon fluide et naturelle vis à vis de la musique.

Ces réserves émises, le spectateur sera comblé par ce foisonnement ininterrompu de décibels et de texture musicale qui dramatiquement à travers les 2 parties, ne cesse d'occuper l'espace et de nourrir les oreilles. S'imposent ainsi dès l'amorce de l'action (PARTIE I), le premier tableau au magasin, où une foule exténuée, hystérisée, se plaignant de la frénésie des achats de Noël, ne fait rien concrètement pour la résoudre… Cette première partie surtout d'exposition, inscrit le couple central Mary / Jamal au coeur de l'action. Leur duo humanise le sujet ; ils révèlent l'un à l'autre, au fur et à mesure des péripéties. Se distingue ici le numéro de Mrs Penningbroke qui après avoir reçu sur la tête son bocal de pied de cochons, finit en zombie agressive [sa chair bleue en atteste], vite assassinée [par Mary] et remisée au fridge… La seconde partie est marquée par l'apparition des zombis proprement dits, spectaculairement exposés dans un ballet [10 danseurs], dont le numéro reste le meilleur moment de l'ouvrage.

La tension est encore relancée avec l'apparition du policier seul rescapé de son équipe [le capitaine John], parodie de sauveur autodéclaré comme en témoigne son air loufoque et déjanté en guise de leçon accélérée pour le maniement des armes. Le ton privilégié est souvent celui de l'humour et comme il a été dit de la parodie délirante, ainsi que le souligne le personnage de Willy, lui aussi caricature de jeune héros prêt à en découdre. Aucun des interprètes ne démérite dans cette arène vociférante où l'urgence et la frénésie sont

(malheureusement) les seules valeurs expressives. Saluons en particulier **Abel Zamora** (Jamal) et **Claire de Monteil** (Mary) dont le couple sait s'épaissir au fur et à mesure du drame, – on retrouve d'ailleurs avec beaucoup de plaisir la soprano, précédemment applaudie dans le rôle-titre d'*AIDA* à l'Opéra grand Avignon, en octobre dernier (LIRE notre critique d'*AIDA* avec Claire de Monteil).

Belle présence scénique aussi pour Madame Penningbroke de **Julie Bailly**, sans omettre le Willy tonitruant déluré de **Krešimir Špicer,** et le policier électrisé foutraque d'**Ivan Thirion** (donneur d'ordre mais pas courageux pour un sou). Les Chœurs scéniquement engagés peinent à se faire comprendre et les instrumentistes plus enthousiastes que jamais, suivent le chef dans sa course échevelées aux forte et fortissimos. Nonobstant les limites musicales énoncées, le spectacle déborde littéralement d'effets et d'idées visuelles plutôt réussies.



**A voir jusqu'au 26 novembre 2026**. PLUS D'INFOS & réservation sur **le site de l'ORW Opéra Royal de Wallonie** : https://www.operaliege.be/evenement/zombie-opera-2026/

---

**Prochaine production** événement à l'Opéra de Liège : **THAÏS de MASSENET, du 17 au 31 décembre 2026** – Nina Minasyan (Thaïs), Lionel Lhote (Athanaël)… Olivier Lepelletier-Leeds (mise en cène) / Pierre Dumoussaud (direction) – PLUS D'INFOS sur le site de l'Opéra Royal de Wallonie Liège : https://www.operaliege.be/evenement/opera-thais-2026/

# CRITIQUE, opéra. VENISE, Teatro La Fenice, le 20 nov 2026. GIORDANO : Fedora. M. Agresta, V. Constanzo, S. Piazzolla… Hugo De Ana / Donato Renzetti

**_La Fenice_, écrin vénitien par excellence, a choisi d'ouvrir sa saison avec un titre rare, _Fedora_ d'Umberto Giordano, absent de ses murs depuis près de soixante ans. Le résultat s'avère triomphal, emporté par la fougue d'une production somptueuse et la battue d'un chef qui connaît la partition sur le bout des doigts. Seul un léger nuage vient ternir ce ciel presque parfait : la prestation vocale de Vincenzo Costanzo, dans le rôle de Loris, dont le ramage n'a pas toujours été à la hauteur du plumage…**

**Hugo De Ana**, qui signe ici la mise en scène, les décors et les costumes, est de ces artistes qui savent que le théâtre lyrique est d'abord un spectacle total. Loin des provocations stériles, il propose une lecture traditionnelle mais d'une superbe intelligence, restituant toute la chair du drame de

Sardou. Ses décors sont un festival d’élégance : un salon pétersbourgeois noyé dans les ors et les boiseries, un salon parisien virant au cramoisi somptueux, une villégiature suisse baignée d’une lumière crépusculaire. Chaque tableau est un régal pour l’œil, servi par des costumes d’une richesse inouïe qui semblent tout droit sortis des ateliers d’un grand couturier.

Mais la grande idée de De Ana est ailleurs. Pour dynamiter cette mécanique théâtrale un peu statique, il a recours à des projections vidéo, savamment intégrées, qui instillent un suspense quasi cinématographique. Ces séquences, parfois rehaussées d’intelligence artificielle, fonctionnent comme un prologue filmique à chaque acte, donnant à ce drame de passion et de vengeance des airs de thriller hitchcockien. Ce dialogue constant entre la scène et l’image confère à l’ensemble une fluidité et une modernité bienvenues, sans jamais trahir l’esprit de Giordano. C’est un travail de haute couture théâtrale, où le faste ne sacrifie jamais la tension dramatique.



Dans la fosse, on sent un Donato Renzetti qui vit cette

partition comme une véritable bande-son de film, avec ses accélérations soudaines, ses silences suspendus et ses explosions orchestrales. L'Orchestre de la Fenice déploie une palette de couleurs somptueuses, du velours des cordes aux cuivres les plus mordants. Renzetti sait aussi se faire discret lorsque la scène l'exige, laissant toute la place au verbe et au drame. Son *Intermezzo*, en particulier, est un moment de grâce suspendue, d'une grande élégance, avant que la machine ne reparte de plus belle. C'est une lecture qui ne laisse aucun répit, et c'est précisément ce que l'on attend d'un tel ouvrage.

La distribution vocale est le point d'orgue de cette soirée, et il faut saluer une équipe de chanteurs-acteurs d'un superbe niveau rare. **Maria Agresta** est, tout simplement, une Fedora d'exception. Elle incarne la princesse avec une intensité dramatique folle, passant de la fierté blessée à la passion la plus dévorante, puis au remords le plus déchirant. Sa voix est d'une richesse exceptionnelle : un timbre lumineux, des graves profonds et charnus, des aigus d'une clarté et d'une sûreté impressionnantes. Chaque phrase est sculptée, chaque intention est juste. Elle domine la scène de son charisme et de son art du chant, faisant de cette héroïne un personnage d'une complexité et d'une humanité bouleversantes.

À ses côtés, **Ekaterina Bakanova** est une Comtesse Olga pétillante et espiègle, apportant une bouffée de légèreté bienvenue dans ce drame. Sa voix, d'une grande souplesse, se joue des vocalises avec une aisance désarmante. **Simone Piazzola**, en diplomate De Siriex, fait montre d'une autorité naturelle et d'un timbre chaleureux et bien projeté. Le reste de la troupe, des rôles secondaires aux membres du chœur (remarquablement préparé), fait preuve d'une cohésion et d'un engagement de tous les instants.



Et puis il y a **Vincenzo Costanzo**. Il faut séparer ici le plumage du ramage. Le ténor napolitain possède indéniablement une présence scénique magnétique. Il campe un Comte Loris Ipanov fier, passionné et finalement déchiré, dont la stature et l'engagement physique forcent le respect. Cependant, sur le plan strictement vocal, la soirée a révélé des fragilités, et l'on a pu déceler, par moments, des problèmes de justesse, des attaques imprécises et une ligne de chant qui manquait parfois de fermeté. Plus problématique encore, les aigus, pourtant essentiels dans un rôle écrit pour la légendaire vaillance d'un Caruso, sont apparus négociés avec une certaine tension, perdant de leur éclat et de leur assurance. L'émission, généreuse dans le médium, semblait se durcir et se fatiguer dans les sommets de la tessiture. On aurait aimé que la vaillance du geste scénique se traduise par une vaillance vocale sans faille. Le contraste avec la perfection d'une Maria Agresta n'en a été que plus palpable. C'est d'autant plus dommage que le reste de la production est d'un niveau admirable.

Le public, conquis, a réservé à l'équipe un accueil triomphal, avec des rappels nourris qui ont duré de longues minutes. On

ne peut que souhaiter que ce chef-d'œuvre de Giordano, trop longtemps oublié, retrouve grâce à des productions de cette trempe une place durable au répertoire.

---

**CRITIQUE, opéra. VENISE, Teatro La Fenice, le 20 nov 2026. GIORDANO : Fedora. M. Agresta, V. Constanzo, S. Piazzolla… Hugo De Ana / Donato Renzetti. Crédit photo (c)**

---

# CRITIQUE, opéra. MONTPELLIER, Opéra-Comédie, le 22 nov 2026. Uzong CHOE : L'Opéra des Fleurs. Youngdoo JUNG / An-Hoon SONG

**La création française de *L'Opéra des fleurs* (*Hwajeonga*) est le fruit d'une coproduction entre l'Opéra Orchestre national Montpellier Occitanie et le Korea National Opera. Représentée les 20, 21 et 22 novembre 2026 à l'Opéra Comédie, l'œuvre d'Uzong Choe s'inscrit dans le cadre du 140e anniversaire des relations diplomatiques entre la France et la Corée du Sud. Et le moins que l'on**

**puisse dire, c’est que ce pont entre les deux cultures a soulevé l’enthousisme du public montpelliérain.**

Créé à Séoul en octobre 2025, l’opéra est adapté de la pièce éponyme de **Sam-Shik Pai**, créée en 2020, dont l’auteur signe lui-même le livret. L’action se situe au printemps 1950, à quelques semaines du déclenchement de la guerre de Corée. Neuf femmes se réunissent pour célébrer le soixantième anniversaire de Madame Kim, autour d’un *hwajeon-nori*, ce pique-nique printanier où l’on prépare des galettes de riz ornées de pétales de fleurs — les *hwajeon* qui donnent son titre à l’ouvrage.

Sous ses airs bucoliques, la partition et le livret tissent bien davantage qu’une chronique champêtre. Ces femmes, d’âges et de parcours différents, portent chacune des blessures intimes : veuvage, amours contrariées, deuils, sacrifices matériels. Le temps d’une soirée suspendue, les souvenirs affleurent, les confidences se mêlent aux regrets, et la sororité qui les lie devient le rempart fragile contre une Histoire sur le point de les emporter. Sam-Shik Pai, dramaturge de la voix des invisibles, donne ici chair à celles que les grands récits historiques ont trop souvent passées sous silence, en s’appuyant sur des témoignages et des mémoires recueillies. Le résultat est d’une puissance émotionnelle rare : la beauté des fleurs du titre fait écho à la fragilité d’une communauté paisible, promise à la tourmente.

**Uzong Choe**, né en 1968 et figure reconnue du théâtre musical depuis trois décennies, signe une partition d’une habileté remarquable. Loin d’un académisme figé, sa musique réinvente l’héritage des arts coréens à la lumière des enjeux contemporains, avec une efficacité expressive qui doit beaucoup à la comédie musicale. La succession de récits,

d’airs, de duos et de chœurs décline toute la palette des émotions vécues par les personnages, dans une écriture lyrique et symphonique qui n’hésite pas à pastiche quelques figures du grand répertoire ou de la musique populaire. L’ensemble dépasse les clivages culturels : la langue coréenne, tour à tour poétique pour les chœurs et les arias, quotidienne pour les récitatifs, porte une vérité humaine immédiatement sensible.



La direction musicale est confiée à **An-Hoon Song**, chef sud-coréen formé entre Séoul, Salzbourg et Paris, rompu au théâtre musical. À la tête de l’**Orchestre national Montpellier Occitanie**, il accompagne avec une souplesse et une attention constantes une partition riche en nuances, où les numéros solistes s’inscrivent dans une dynamique d’ensemble d’une fluidité mélodique réjouissante. Le **Chœur de l’Opéra national**

**de Montpellier Occitanie**, qui chante pour la première fois un opéra en coréen, relève le défi avec une conviction communicative.

La mise en scène et la chorégraphie de **Youngdoo Jung**, reprise à Montpellier par **Dong Il Kim**, privilégie une illustration littérale mais poétique, sous les tamis lumineux de **Gwi Kyoung Ko**. Les décors de **Tae Sup Lee**, les costumes chamarrés de **Young Jin Kim** et les accessoires restituent l'apprêt festif du *hwajeon-nori*, tandis que les tombés de panneaux de toile, à la fois voiles nimbant le passé et ponctuation entre les moments des retrouvailles, donnent au récit une respiration théâtrale très juste. La metteure en scène rappelle avec justesse qu'« *une fleur ne peut éclore sans ses racines* » et que l'on ne peut avancer vers l'avenir sans embrasser le passé. Cette philosophie irrigue chaque tableau.

Neuf cantatrices venues de Corée du Sud partagent la scène avec les artistes du Chœur et de l'Orchestre de Montpellier, soit plus de 120 interprètes réunis. La mezzo-soprano **A Kyeong Lee** incarne Madame Kim avec une autorité tendre, tandis que **Jung Kim-Sun**, **Kim Min-Kyoung, Oh Yee-Un, Lee Mi-Young, Yoon Sang-Ah, Kim Su-Jung** et **Kim Eun-Kyong** composent une galerie de figures d'une humanité saisissante. Chacune existe pleinement dans ce kaléidoscope de destins, et la sororité qui les unit sur scène dépasse le simple jeu pour devenir une expérience partagée avec la salle.

La veille de la première, le 17 novembre, **Valérie Chevalier, directrice générale de l'Opéra Orchestre national Montpellier Occitanie**, a reçu le Prix Culture France-Corée 2026 au Centre culturel coréen à Paris. Cette distinction, qui salue son engagement constant en faveur des artistes coréens et le renforcement de la coopération entre les institutions culturelles des deux pays, donne à cette création française une résonance toute particulière. Elle vient couronner une saison placée sous le signe de la Corée, et fait de *L'Opéra des fleurs* bien plus qu'un événement lyrique : un geste

diplomatique et artistique d’une cohérence exemplaire.

Rarement une œuvre aura su faire dialoguer avec autant de délicatesse l’intime et la grande Histoire, le chant traditionnel et l’efficacité du théâtre musical, la mémoire des femmes et l’élan de la transmission. ***L’Opéra des fleurs*** s’avère à la fois une belle découverte et une expérience humaine totale, portée par une partition généreuse, une mise en scène sensible et des interprètes habités. Une fleur a éclos sur la scène de l’Opéra Comédie – et elle embaume bien au-delà des frontières.

---

**CRITIQUE, opéra. MONTPELLIER, Opéra-Comédie, le 22 nov 2026. Uzong CHOE : L’Opéra des Fleurs. Youngdoo JUNG / An-Hoon SONG. Crédit photo (c) Marc Ginot**

---

# CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, les 17 et 20 novembre 2026. MOZART: Le Nozze di Figaro. M. Olivieri / C. Pachon, O. Kulchynska /

# E. Dreisig, S. Blanch / S. Puértolas… Robert Carsen / Stefano Montanari

**Une nouvelle fois, *Les Noces de Figaro* de W. A. Mozart étaient à l'affiche du Teatro Real, où l'ouvrage est, de loin, le plus représenté depuis la réouverture de la maison lyrique madrilène. Cette nouvelle production réunissait deux distributions, toutes deux d'un excellent niveau vocal, ainsi qu'une proposition scénique renouvelée et controversée, la neuvième que le célèbre metteur en scène canadien Robert Carsen présentait sur cette scène.**

À la tête de la distribution masculine, le baryton italien **Luca Micheletti** incarnait le rôle-titre de Figaro, le valet du Comte devenu ici fonctionnaire, avec une prestation remarquable. Son timbre lyrique, bien timbré, la ligne de chant soignée et la précision de son articulation répondaient parfaitement aux exigences du personnage. Son chant, riche en expressivité, a offert quelques-uns des plus beaux moments de la soirée, notamment dans son aria colérique « *Aprite un po' quegli occhi…* », longuement applaudie par le public. En alternance dans le rôle, le baryton mexicain Germán Olvera s'est acquitté de sa tâche avec assurance et mérite, grâce à une voix plus robuste et sonore, bien conduite, quoique peut-être un peu lourde pour cette partie.

Dans le rôle du comte Almaviva, transformé ici en dirigeant politique abusif, autoritaire et charismatique, le baryton italien **Mattia Olivieri** a imposé une solide présence scénique

et fait valoir une voix de très belle qualité, même si elle s'est révélée quelque peu austère sur le plan expressif et dans ses nuances. Dans le même rôle, le Catalan **Carles Pachón** s'est distingué par l'homogénéité de sa voix légère, son beau legato, la maîtrise de son émission et la noblesse de ses accents. De son côté, la basse italienne **Gianluca Buratto** a campé un Don Bartolo intrigant et rancunier, auquel il a conféré une belle consistance grâce à une voix sombre, profonde, ronde et résonnante.



Du côté féminin, l'Ukrainienne **Olga Kulchynska** et la Franco-Danoise **Elsa Dreisig**, chacune à sa manière, mais toutes deux parfaitement à leur aise dans le répertoire mozartien, ont incarné deux magnifiques Comtesses. La première, peut-être la

plus pénalisée par les *tempi* orchestraux, a abordé le rôle avec une voix généreuse et pleine de fraîcheur, une ligne de chant irréprochable et ample, ainsi qu'un chant riche en nuances expressives. La seconde a dessiné une Comtesse meurtrie et fragile, transformant en or chaque note grâce à un *legato* exquis, une ligne de chant immaculée et une interprétation d'une grande élégance.

La jeune soprano espagnole **Sara Blanch**, dont la carrière est en plein essor, a été une autre des grandes triomphatrices de cette reprise. Considérée comme l'une des voix espagnoles les plus intéressantes de sa génération, elle a composé une Susanna de haut vol, dotée d'une voix lyrique légère, homogène sur toute son étendue, à l'émission souple et à l'articulation limpide, particulièrement agile dans les passages de colorature. À ces qualités s'ajoutaient un goût exquis et une présence scénique d'un grand naturel. En alternance dans le rôle, sa compatriote **Sabina Puértolas** a certes fait preuve d'une grande aisance scénique et d'une connaissance minutieuse de la partition, mais a laissé entrevoir certaines limites vocales. Son instrument semble avoir perdu une part de la fraîcheur, de l'ampleur et de la rondeur qui le caractérisait autrefois, probablement à la suite de son incursion dans des répertoires plus exigeants sur le plan vocal. Il en a résulté une émission âpre et un son parfois figé, qui ont compromis son rendement dans ce personnage. Elle s'est néanmoins acquittée honorablement de sa tâche.



La prestation de la jeune mezzo-soprano italienne **Cecilia Molinari**, qui faisait ses débuts au Teatro Real, a suscité un vif enthousiasme. Elle a composé un Chérubin impulsif, amoureux et débordant d'hormones, particulièrement proche de l'idéal, tant sur le plan vocal que sur celui de l'interprétation. Sa voix chaleureuse, veloutée et agile, dotée d'un registre médian consistant et d'un chant délicat et sensuel, a fait de chacune de ses arias un véritable plaisir pour l'oreille. Dans la distribution alternative, la mezzo-soprano espagnole **Lucía Carihuela**, particulièrement associée au répertoire baroque et à la musique ancienne, n'a pas semblé tout à fait à son aise dans l'univers mozartien. Son timbre mat, au rayonnement limité, associé à certaines difficultés dans l'aigu et à une émission quelque peu contrainte, a privé son interprétation d'une partie de son éclat.

Dans le rôle de Barbarina, son amoureuse espiègle et nullement

ingénue, les sopranos espagnoles **Lucía Martín-Cartón** et **Lucía Iglesias** ont apporté fraîcheur et spontanéité, avec des voix juvéniles, lumineuses et d'une légèreté appropriée. Dans les autres rôles, la soprano **Raquel Lojendio**, en Marcellina, ainsi que le ténor espagnol **Juan Sancho**, dans le rôle du maître de musique Don Basilio, ont tous deux fait valoir de solides moyens vocaux et donné vie à des personnages richement nuancés. On a dès lors regretté que leurs airs respectifs du quatrième acte aient été supprimés dans cette version. Malgré la brièveté de leurs interventions, le juge Don Curzio, incarné par le ténor cordouan **Pablo García-López**, et le jardinier ivrogne Antonio, interprété par le baryton italien **Ricardo Novaro**, ont également apporté une bonne dose de comique. Solide et bien homogène, le chœur maison, placé sous la direction de l'Argentin **José Luis Basso**, a rempli sa mission avec efficacité et précision à chacune de ses interventions.

À la tête d'un **Orchestre du Teatro Rea**l mêlant instruments modernes et d'époque – ces derniers étant particulièrement présents dans les sections des cuivres et des percussions –, et tout en accompagnant les chanteurs au pianoforte, le chef italien **Stefano Montanari**, qui faisait ses débuts au Teatro Real, a imposé dès l'ouverture des *tempi* extrêmement vifs, parfois vertigineux. Si ceux-ci ont insufflé fluidité et dynamisme à la représentation, ils ont mis les chanteurs en difficulté à plusieurs reprises. Sa lecture historiciste, débordante d'énergie, de verve et de sens théâtral, n'a toutefois pas été exempte de réserves : on aurait souhaité davantage de transparence sonore, un peu plus d'ampleur et, surtout, davantage de raffinement.



Sur le plan visuel, **Robert Carsen** signe un spectacle que l'on adhère ou non à sa vision. Axée sur les rapports de pouvoir, les abus d'autorité et les tensions sexuelles qui traversent la comédie de Beaumarchais, dont s'inspire le livret de Lorenzo da Ponte, sa lecture transpose l'action de la Séville aristocratique du XVIIIe siècle au palais de l'Élysée, siège de la présidence française. Malgré ce déplacement, l'opéra conserve intact son caractère d'*opera buffa*, avec son enchevêtrement de quiproquos amoureux et son esprit contestataire face aux privilèges et aux inégalités sociales. Une mise en scène solide soutient avec efficacité, tant sur le plan visuel que théâtral, la vision très personnelle du metteur en scène canadien. Il arrive néanmoins que le discours scénique semble prendre le pas sur la dynamique propre de la comédie, comme si l'univers de Carsen et celui de Mozart suivaient des trajectoires parallèles. Somptueux et monumental, le décor de l'Allemand **Christian Schmidt** répondait

pleinement aux orientations du metteur en scène, transformant avec ingéniosité la résidence du Comte en palais présidentiel. L'agencement des espaces institutionnels et privés mettait en évidence les hiérarchies, l'exercice du pouvoir, les rapports professionnels et les intrigues personnelles qui cohabitent dans cet univers singulier. Le cloisonnement de l'espace scénique, surtout au premier acte, a toutefois nuit au dynamisme de l'action et entravé le déroulement naturel des situations comiques. Le dispositif scénographique s'est révélé beaucoup plus efficace lorsqu'il s'affranchissait de ce cadre institutionnel, comme au dernier acte, où le salon du banquet se métamorphosait en jardin nocturne, les tables mobiles devenant alors autant de cachettes pour les protagonistes.

Les projections d'images de manifestations de rue, destinées à établir un lien entre les tensions sociales du monde extérieur et l'espace clos du palais gouvernemental, se sont avérées plus discutables. Ce procédé ne parvenait pas à s'intégrer de manière organique à l'action. Les éclairages, conçus par **Robert Carsen** lui-même en collaboration avec **Peter van Praet**, ont accompagné efficacement le déroulement scénique et créé l'atmosphère adéquate, constituant l'un des aspects les plus aboutis de cette proposition visuelle. Les costumes contemporains et élégants du costumier portugais **Luis F. Carvalho** soulignaient les différences de rang et de condition sociale, en accord avec la transposition de l'action dans l'univers politique de notre époque. Quant aux chorégraphies soigneusement élaborées de l'Anglaise **Rebecca Howell**, elles ont apporté dynamisme et sens théâtral à l'ensemble.

---

**CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, les 17 et 20 novembre 2026. MOZART: Le Nozze di Figaro.** M. Olivieri / C. Pachon, O.

Kulchynska / E. Dreisig, S. Blanch / S. Puértolas… Robert Carsen / Stefano Montanari. crédit photo (c) Javier del Real

---

# CRITIQUE, opéra (en version concertante). VIENNE, Theater an der Wien, le 19 novembre 2026. ROSSINI : Ermione. A. Bartoli, C. Garcia, D. Monaco, A. Rositskii… Arnold Schönberg Chor, ORF Radio-Symphonieorchester Wien, Corrado Rovaris (direction)

**Créé le 17 novembre 1667, la tragédie *Andromaque* a secoué de sanglots la cour du jeune roi Louis XIV. L'histoire terrible de la veuve d'Hector, troyenne jusqu'à la fin, et des amours malheureuses de la noble Hermione ont inspiré à Jean Racine une de ses tragédies les plus déchirantes. Le 27 mars**

**1819, Gioacchino Rossini venait à peine d'avoir 27 ans et son *Ermione* fut un de ses plus cuisants échecs sur la scène du *Teatro di San Carlo* de Naples. La partition ne reviendra à la vie qu'en 1977, et puis en 1988 au même *San Carlo.* Ce désamour se vérifie par la mise à l'écart systématique de cet ouvrage qui est un des plus étonnants et audacieux composés par Rossini. En effet la forme et l'écriture, quoique portant la signature du maître de Pesaro, semblent regarder vers le Gluck d'*Alceste*, mais aussi vers Paisiello, Cimarosa, Generali, Manfroce ou Zingarelli. On aime à entendre comment le jeune Rossini nous emmène dans des nuances dramatiques néo-classiques d'une fabuleuse efficacité et débordantes de beauté.**

Saluons vivement d'emblée l'audace de l'équipe dirigeante du ***Theater an der Wien***. À l'avant-garde dans la redécouverte du répertoire, cette salle merveilleuse nous propose des saisons toujours plus riches et passionnantes. Programmer *Ermione* de Rossini est un défi face aux difficultés de la partition notamment pour le quatuor vocal principal – et le *Theater an der Wien* a réuni pour cette version en concert une distribution somptueuse.

Nous avions déjà vanté, le mois dernier, les grandes qualités d'**Anastasia Bartoli** dans son interprétation charnelle et fougueuse de Lady Macbeth, dans la toute proche *Wiener Staatsoper*. Dans le rôle-titre conçu pour la Colbran, la prodigieuse soprano italienne a non seulement la tessiture mais aussi la prestance et le tempérament pour rendre ce rôle à jamais légendaire. De son entrée à la scène finale, on admire son engagement dramatique total. Malgré la forme

concertante, **Anastasia Bartoli** joue, va de jardin à cour, domine le plateau avec toute la force de son talent, et c'est en définitive une véritable tragédienne digne des Mlles du Parc ou des Oeillets.

Dans le rôle de la veuve éplorée du vaillant Hector, c'est **Carol Garcia** qui prête l'impressionnante étendue de son timbre magnifique à Andromaca. Nous sommes touchés par l'incarnation et ravis par la musicalité de ses phrasés et l'agilité sans l'ombre d'une hésitation. Pirro est solidement campé par **Anton Rositskii**, au timbre pléthorique et fabuleux, qui se montre aussi royal dans les confrontations que sublime de subtilité dans la tendresse. Face à lui, l'Oreste de **Dave Monaco** contraste sans démériter. Le jeune ténor sicilien nous offre une performance inoubliable avec un timbre solaire, vibrant et d'une agilité hors pair, un interprète aux facettes aussi diverses et scintillantes que le plus rare des diamants. Le reste de la distribution nous laisse un peu de marbre face au quatuor de tête. Malgré quelques beaux moments, nous restons tout de même un cran en dessous des rôles principaux. En revanche l'iconique ***Arnold Schönberg Chor*** épouse à la perfection les circonvolutions rossiniennes avec moult couleurs et une solide cohérence.

En fosse, **Corrado Rovaris** conduit cette merveille avec la sobriété et la précision qui sied à cette tragédie. On ne s'ennuie jamais et l'excellent ***ORF Symphonieorchester Wien*** déploie toutes les nuances protéiformes de cette partition avec une impressionnante maîtrise de ce répertoire.

À la fin l'audace paye, puisque le joli écrin du Théâtre de Papageno et de Leonore a été le théâtre de vibrantes protestations d'enthousiasme, pour l'un des opéras de Rossini les moins joués, et qui mérite pourtant d'avoir les gloires d'autres *Italiennes* et *Barbiers* qui enferment le génie du pétillant cygne de Pesaro dans sa seule expression comique.

**CRITIQUE, opéra (en version concertante). VIENNE, Theater an der Wien, le 19 novembre 2026. ROSSINI : Ermione. A. Bartoli, C. Garcia, D. Monaco, A. Rositskii… Arnold Schönberg Chor, ORF Radio-Symphonieorchester Wien, Corrado Rovaris (direction).**
**Crédit photo (c) droits réservés**