

**CRITIQUE, opéra. MONACO,
Salle Garnier, le 25 janvier
2026. WAGNER : La Walkyrie.
D. Scofield, N. Weissbach, J.
Bäckström, L. Sokołowski...
David Livermore / Gianluca
Capuano**

Lorsque le rideau s'ouvre, ce n'est pas un dieu qui apparaît mais un enfant sur un écran. Il plie un avion de papier et le lance vers la salle. Aussitôt , toujours sur l'écran, l'avion devient vrai, pris dans une tempête. Foudroyé, il s'écrase. L'écran disparaît alors, et que découvre-t-on sur la scène ? La carcasse béante de l'appareil. Spectacle de désolation. Un homme, pourtant, a échappé au désastre en sautant en parachute. On vous le donne en mille : c'est Siegmund. Ainsi commence *La Walkyrie* de Richard Wagner à l'Opéra de Monte-Carlo, deuxième épisode d'une *Tétralogie* engagée l'an dernier et qui durera encore deux saisons.

Pour ceux qui avaient assisté au spectacle de l'an dernier, cette carcasse d'avion est une vieille connaissance. Ils l'avaient déjà vue dans *l'Or du Rhin*. Elle est toujours là, née de l'imagination prolifique du metteur en scène **Davide**

Livermore. Autour d'elle gravitent dieux et héros wagnériens, vêtus en habits des années trente. Wotan porte élégamment un costume trois-pièces. D'où vient cet avion ? Où allait-il ? On l'ignore toujours. Le mystère sera certainement élucidé – du moins on l'espère ! – dans deux ans à la fin du *Crépuscule des dieux*. La mise en scène multiplie les effets spéciaux – lumineux notamment : éclairs en tous genres, incendies. Lors de la *Chevauchée des Walkyries*, point de cavalcade, crinières au vent, mais le tournoiement d'une hélice d'avion en feu sur un écran géant. Avant chaque acte, l'enfant revient. « *Qui a peur du loup ?* » demande-t-il avant le premier. Puis, avant le deuxième : « *Si on jouait à la guerre ?* » Dans son esprit, *La Walkyrie* est un jeu – semblable à ces jeux vidéo où l'on meurt sans conséquence et où l'on recommence aussitôt. Le metteur en scène doit être lui-même un grand enfant !

La distribution vocale est très bonne, dominée par **Joachim Bäckström**, étincelant Siegmund étincelant : voix d'acier, aigu franc, incarnant avec ardeur son héros à la vaillance blessée. À ses côtés, la Sieglinde de **Libby Sokolowski** touche par l'intensité de son chant et de sa personne. Il lui faudra toutefois éviter de forcer dans l'aigu dans les moments de fièvre. **Nancy Weissbach** offre une Brünnhilde flamboyante, voix claire et tranchante au cœur de la tempête. **Ekaterina Semenchuk** est une admirable Fricka, au phrasé implacable. Très bon Hunding de **Wilhelm Schwinghammer** à la voix massive, presque minérale. **Daniel Scofield**, remplaçant Matthias Goerne dans le rôle de Wotan, possède une belle ligne de chant, passant élégamment de la majesté à l'abattement. Il lui manque toutefois, dans le grave, cette profondeur qui donnerait au dieu des dieux son poids fatal. Le chœur des *Walkyries* est excellent.

À la tête de l'**Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo**, le chef italien **Gianluca Capuano**. Ce chef a une vraie culture wagnérienne, même si on le connaît davantage pour ses fréquentations vivaldiennes ou monteverdiennes. Mais son

orchestre des **Musiciens du Prince-Monaco**, jouant sur instruments d'époque, manque d'ampleur pour porter Wagner jusqu'à son plein épanouissement. On a besoin de la volupté des cordes pour soutenir le printemps amoureux de Siegfried au premier acte. Certes, pendant la *Chevauchée des Walkyries*, les musiciens surent mettre le *turbo*. Et ce fut apprécié !

À la fin, l'enfant réapparaît, interrogeant : « *Et maintenant, à quoi jouons-nous ?* » A préparer le *Siegfried* de l'an prochain, bien sûr !...



CRITIQUE, Opéra. MONACO, Salle Garnier, le 25 janvier 2026.

WAGNER : La Walkyrie. D. Scofield, N. Weissbach, J. Bäckström,
L. Sokołowski... David Livermore / Gianluca Capuano. Crédit
photographique (c) Opéra de Monte-Carlo

CRITIQUE, opéra. LONDRES, Royal Opera House, le 23 janvier 2026. VERDI : La Traviata. E. Jaho, G. Sala, A. Isaev... Richard Eyre / Antonello Manacorda

C'est dans une parure somptueuse que *La Traviata* de Giuseppe Verdi s'est donnée à voir sur la scène de la Royal Opera House vendredi soir. Le remarquable travail scénique de Richard Eyre, au classicisme flamboyant, nous fait oublier toutes les incongruités scéniques si communément rependues dans tous les théâtres du monde. La mise en scène d'Eyre n'est sans doute pas la plus novatrice, mais elle est limpide et d'un effet théâtrale inoubliable. On comprend alors aisément pourquoi elle est devenue un classique si

apprécié.

D'actes en actes, ce sont des peintures vivantes qui s'animent sous nos yeux. La beauté et la puissance picturales de la proposition de **Richard Eyre** nous saisit toujours d'émerveillement notamment quand le rideau de lève à l'acte III sur le salon rouge écarlate rappelant tant les passions de Violetta que la maladie qui la ronge. Le tout est rehaussé par une direction d'acteurs impeccable, les mouvements et postures des solistes et du chœur épousant à la perfection la musique.

Ermonela Jaho porte sublimement la fêlure secrète et les blessures intimes des âmes abîmées. Et force est de constater que Violetta coule dans ses veines. Dans les passages les plus poignants, la soprano sait faire montre d'un art consommé des *piani* et le *legato* est chez elle prodigieux notamment dans « *Dite alle giovine* » à l'acte II. L'artiste se distingue, non pas par la puissance de sa voix, mais par son sens inné des nuances et de la subtilité, qui fige le public dans un frisson intense. Son duo avec **Giovanni Sala**, « *Un dì, felice, eterea* », est la définition même de l'amour vibrant. La scène finale, derniers instants de l'héroïne dans une chambre meublée d'un immense vide, image pathétique d'une déchéance sociale annoncée, est un point culminant du spectacle. Il faut entendre Ermonela Jaho dans « *Addio del passato* » et lire ensuite la lettre, pour comprendre toute l'incandescence de son incarnation. Son étreinte finale avec Alfredo est un moment d'une émotion à fleur de peau. La soprano est toujours au sommet de son art et c'est un immense privilège de l'entendre encore à ce niveau aujourd'hui.



En Alfredo, le vaillant ténor **Giovanni Sala**, est une révélation. Il fait en effet des débuts remarqués sur la scène de la *Royal Opera House*. Certes, au premier acte, la voix manque d'amplitude, mais au deuxième acte, son « *Dei Mieï bollenti spiriti* » emporte l'adhésion notamment dans la cabalette chantée avec l'urgence dramatiquement nécessaire. Mais surtout dans la seconde partie de l'acte et dans le troisième que le chanteur convainc pleinement. La voix est belle et repose sur une riche palette de couleurs. Il y a beaucoup d'élégance dans cet Alfredo. Ce qui détonne mais aussi enchante. Dans la caractérisation du personnage, Giovanni Sala livre une juste incarnation d'un jeune homme épris qui ignore tout de ce qui l'attend. Dans le rôle de Germont, **Aleksei Isaev** déploie un baryton suave et puissant. Il est un solide antagoniste de Violetta à l'acte II, et sa confrontation avec Ermonela Jaho est d'une rare intensité dramatique. Les *comprimari* sont tous excellents, avec une mention spéciale pour **Veena Akama-Makia** dans le rôle de

servante Annina, **Ellen Pearson** dans celui de Flora, et **Sam Hird** dans celui du baron Douphol. Tous trois font preuve d'un bel engagement et d'une présence scénique qui confère à leurs personnages de second plan un écrin précieux pour exister et briller.

Tout aussi remarquable est la direction d'**Antonello Manacorda**, dont les *tenuti* et la dynamique indispensables au souffle verdien nous emportent dès les premières mesures. L'**Orchestre de la Royal Opera House** a répondu à sa direction avec une intensité poignante, mêlant désespoir et éclat avec une égale beauté, tandis que le chœur de **William Spaulding**, impressionnant de charisme, remplit pleinement son rôle de protagoniste à part entière dans l'acte I et l'acte III.

A l'issue d'une telle représentation, il n'est guère aisé de s'extirper de cette déflagration d'émotions, et ce d'autant plus quand les douleurs lancinantes d'un personnage sont portées au sublime par une interprète. Il fallait être à Londres pour écouter cette *Traviata* et heureusement « nous y étions » ...

CRITIQUE, opéra. LONDRES, Royal Opera House, le 23 janvier 2026. VERDI : La Traviata. E. Jaho, G. Sala, A. Isaev... Richard Eyre / Antonello Manacorda. Crédit photographique (c) Pamela Raith / ROH.

**CRITIQUE, opéra. TOULOUSE,
Théâtre national du Capitole,
le 23 janv 2026. WEINBERG :
La Passagère (création
française). N. Stefanoff, M.
Timoschenko, A. Morel, A.
Hernandez... Johannes Reitmeier
/ Francesco Angelico**

Le Théâtre du Capitole de Toulouse est en train d'inscrire une page d'or dans l'histoire lyrique en France avec la création française de *La Passagère* de Mieczysław Weinberg, présentée dans ses murs jusqu'au 29 janvier 2026. Ce chef-d'œuvre lyrique est un événement esthétique et moral d'une intensité foudroyante, qui révèle au public l'un des sommets tragiques de l'opéra du XXe siècle. Dans cette production importée du *Tiroler Landestheater* d'Innsbruck et auréolée du *Prix autrichien du Théâtre musical 2023*, l'excellence est totale. Mise en scène, direction musicale, engagement des artistes et puissance de l'orchestre fusionnent pour servir une œuvre qui, à l'instar des *Soldats* de Zimmermann ou de *Dialogues des Carmélites* de Poulenc, marque l'âme à jamais.

Sous la direction du metteur en scène **Johannes Reitmeier**, la dramaturgie complexe de l'œuvre – qui oscille en permanence entre le paquebot luxueux des années 1960 et l'enfer des baraquements d'Auschwitz – trouve une clarté confondante. Le dispositif scénographique de **Thomas Dörfler**, un immense plateau tournant, est une idée de génie. Une même structure de bois se métamorphose à vue, sans heurt, de la proue élégante du navire au sinistre dortoir du camp. Au centre, une haute cheminée, symbole glaçant, évoque tour à tour la cheminée du paquebot et celle, implacable, des crématoires. Cette scénographie littérale et puissante illustre avec une justesse bouleversante la confusion mentale de l'ancienne gardienne SS, Lisa, hantée par un passé qui refuse de s'effacer. La direction d'acteurs, précise et humaine, évite avec une élégance rare tout misérabilisme ou caricature, transcendant l'horreur pour en révéler l'essence tragique.



Le plateau réuni est d'une homogénéité et d'un engagement rares. Au cœur de cette tourmente, deux femmes s'opposent dans des incarnations magistrales. **Anaïk Morel** (Lisa) est tout simplement prodigieuse. Elle incarne avec une vérité glaçante la « *banalité du mal* », campant une femme en apparence ordinaire, épouse amoureuse, dont la normalité même devient terrifiante. Vocalement, sa voix de mezzo, chaude, ronde et parfaitement projetée, explore sans faiblir toute l'étendue d'un rôle exigeant, faisant affleurer avec une précision chirurgicale les failles, la dureté et la culpabilité refoulée du personnage. Face à elle, **Nadja Stefanoff** (Marta) impose une présence marmoréenne et bouleversante. Sa première apparition, spectrale, est d'une force saisissante. Elle déploie un soprano à la fois doux et puissant, d'un lyrisme poignant, particulièrement dans le sublime air du second acte où, évoquant l'automne polonais, elle accepte la mort avec une sérénité déchirante. La scène de ses retrouvailles avec Tadeusz est un sommet d'émotion pure.

Le reste de la distribution est à l'avenant de cette excellence. Le Tadeusz du baryton-basse russe **Mikhail Timoshenko** captive par la noblesse de sa ligne de chant et la beauté émouvante de son timbre de baryton. Le ténor espagnol **Airam Hernández** campe un Walter d'une justesse parfaite, alliant projection vocale soyeuse et engagement dramatique. Il faut enfin saluer la constellation de talents qui incarnent les prisonnières – Céline Laborie (Katja), Victoire Bunel (Krystyna), Anne-Lise Polchlopek (Vlasta), parmi d'autres –, chacune dessinant un portrait vocal et psychologique d'une justesse sidérante, formant une polyphonie de la douleur et de la dignité humaines.

À la tête de l'**Orchestre National du Capitole** et du **Chœur du Capitole de Toulouse**, le jeune chef italien **Francesco Angelico** déploie une direction d'une intelligence et d'une sensibilité remarquables. Il s'empare avec une maîtrise absolue de la

partition protéiforme de Weinberg, qui brasse influences post-romantiques, accents de *jazz*, mélodies folkloriques et citations de Bach. Sous sa baguette, l'**Orchestre national du Capitole de Toulouse** restitue aussi bien la violence âpre des scènes du camp que les moments de suspension temporelle d'une beauté à couper le souffle. Le sens du récit est constant, évitant tout sentimentalisme sans jamais obérer la puissance lyrique. Le chœur, préparé par Gabriel Bourgoïn, est un acteur à part entière, déployant une force implacable, notamment dans l'invocation finale au « *Mur noir* », d'une intensité dramatique saisissante.

Cette création française est aussi un devoir de mémoire accompli avec les armes sublimes de l'art lyrique. L'œuvre de Weinberg, écrite en 1968 mais censurée en URSS et créée seulement en 2006, trouve ici sa pleine résonance. En confrontant la mémoire des victimes à la culpabilité refoulée des bourreaux, elle pose des questions universelles et terriblement actuelles, et comme le chante Marta dans l'épilogue : « *Si l'écho de leurs voix faiblit, nous périrons tous...* ». Grâce aux artisans de cette production parfaite, l'écho de cette fabuleuse soirée de première a résonné avec une force inoubliable – et le public toulousain, profondément ému, a salué par des ovations interminables (et parfois debout) cette soirée historique !



**CRITIQUE, opéra. TOULOUSE, Théâtre national du Capitole, le 23
janv 2026. WEINBERG : La Passagère (création française). N.
Stefanoff, M. Timoschenko, A. Morel, A. Hernandez... Johannes
Reitmeier / Francesco Angelico. Crédit photographique (c)
Mirco Magliocca**

**CRITIQUE, opéra. STRASBOURG,
Opéra national du Rhin, le 21
janvier 2026. KORNGOLD : Le
Miracle d'Héliane. C.
Schnoor, R. Furnan, J.
Wagner, D. Pass... Jakob
Peters-Messer / Robert
Houssart**

En ce mois de janvier 2026, l'Opéra national du Rhin accomplit un acte musical aussi courageux que nécessaire : offrir au public français la création de l'un des sommets méconnus de l'art lyrique du XX^e siècle, *Le Miracle d'Héliane* d'Erich Wolfgang Korngold. Cette œuvre, considérée comme le chef-d'œuvre du compositeur, appartient à cette « *Musique dégénérée* » (*Entartete Musik*) que le régime nazi tenta d'effacer, et dont la résurrection sur scène est toujours un événement. Sous la direction éclairée d'Alain Perroux, qui poursuit ainsi sa précieuse exploration du répertoire germanique post-romantique, la soirée s'est révélée être un véritable triomphe, salué

par un public alsacien enthousiaste et conquis.

L'ouvrage, composé entre 1923 et 1926 sur un livret de **Hans Müller** d'après un *mystère* de Hans Kaltneker, plonge le spectateur dans un État totalitaire dystopique où le bonheur est interdit. Un Souverain tyrannique, incapable de gagner l'amour de son épouse Héliane, a banni la joie. L'arrivée d'un Étranger messianique, qui redonne le sourire au peuple, déclenche la tragédie. Emprisonné et condamné à mort, l'Étranger reçoit dans sa cellule la visite de la reine Héliane, chez qui la compassion se mue en un amour spirituel et transcendant. Découverte nue par son mari, elle est accusée d'adultère. Dans un geste de sacrifice ultime, l'Étranger se suicide pour la sauver. Héliane est alors soumise à une « ordalie » : pour prouver son innocence, elle doit ressusciter le mort. L'échec de ce miracle apparent conduit à une apothéose où l'amour, vainqueur de la mort, transcende les contingences terrestres dans une transfiguration christique d'une beauté à couper le souffle.

Face à un livret symbolique et foisonnant, la production de **Jakob Peters-Messer**, reprise du *Nederlandse Reisopera*, a fait le choix judicieux de l'épure et de la suggestion. Le plateau, dominé par un blanc clinique et des murs nus, devient un espace universel et intemporel, tour à tour geôle, tribunal et place publique. L'élément scénographique le plus saisissant est un impressionnant plafond de miroirs ondulés, œuvre de **Guido Petzold** (également responsable des lumières et de la vidéo). Cette surface réfléchissante, qui capte et diffuse la lumière de manière irréaliste, devient un personnage à part entière, métaphorisant les bouleversements intérieurs des protagonistes et les moments de grâce surnaturelle. La direction d'acteur, précise et sans afféterie, laisse toute sa place à la psychologie des personnages. La sobriété des

costumes contemporains de **Tanja Liebermann** et la référence discrète au procès de la bande à Baader pour la scène du tribunal ancrent le drame dans une dimension politique moderne sans l'alourdir. Si l'ajout d'un personnage d'Ange dansé (**Nicole van den Berg**) peut paraître superflu, le tableau final est d'une puissance visuelle incontestable : les parois s'ouvrent pour laisser place à une lumière aveuglante et à un firmament de miroirs, emportant les amants vers un au-delà radieux. Cette mise en scène, en renonçant à tout faste anecdotique, a permis à la musique, véritable cœur battant de l'œuvre, de s'exprimer dans toute sa splendeur.



Réunir une distribution à la hauteur des exigences surhumaines de cette partition était le premier défi. L'**Opéra national du Rhin** l'a relevé avec *brio*, offrant un plateau homogène et de très haute tenue. La soprano franco-allemande **Camille Schnoor** (Héliane) a livré une performance héroïque. Affrontant pour la première fois ce rôle écrasant, la soprano a déployé une voix à la fois charnue, puissante et d'une ductilité remarquable.

Son « *Ich ging zu ihm* », l'air célèbre du deuxième acte, fut un moment de pure magie, alliant un timbre lumineux à une expressivité bouleversante. Elle a magistralement incarné le parcours de la reine, de la réserve froide à la passion transcendante. Le ténor américain **Ric Furman** (L'Étranger) a campé un héros christique d'une vaillance et d'une endurance admirables. Son ténor, clair et puissant, a traversé sans faillir le mur orchestral, notamment dans les duos d'une intense sensualité avec Héliane. Il a su traduire toute la dimension sacrificielle et rédemptrice du personnage.

Le baryton-basse autrichien **Josef Wagner** (Le Souverain) a imposé une présence scénique et vocale d'une autorité magnétique. Sa voix de baryton-basse, à la noirceur charbonneuse, a parfaitement rendu la férocité du tyran, mais aussi les failles d'un homme rongé par le désamour, apportant une complexité touchante au rôle. La distribution « secondaire » était à l'unisson de cette excellence : la mezzo estonienne **Kai Rüütel-Pajula** a été une Messagère virago d'une puissance maléfique saisissante, tandis que le baryton-basse franco-australien **Damien Pass**, en Geôlier, a touché par son humanité et la chaleur de son timbre. Les Six Juges (**Glenn Cunningham, Thomas Chenhall, Michale Karski, Pierre Romainville, Eduard Ferenczi Gurban** et **Daniel Dropulja**) et le Chœur de l'Opéra national du Rhin (préparé par **Hendrik Haas**) ont apporté précision et une énergie communicative aux scènes de foule et de procès.

Le véritable miracle de la soirée a cependant peut-être résidé dans la fosse. La partition de Korngold est un océan sonore d'une opulence extrême, convoquant un orchestre d'une centaine de musiciens, des harpes, un célesta, un orgue et une écriture d'une complexité redoutable. Contraint par la fosse de l'Opéra, l'effectif a été réduit à soixante-dix musiciens (contre la centaine prévue), sans que la substance en soit appauvrie. Sous la direction inspirée et rigoureuse du chef néerlandais **Robert Houssart**, l'Orchestre Philharmonique de

Strasbourg a relevé le défi avec une maîtrise remarquable. Le chef a su trouver un équilibre précieux entre la vigueur dramatique nécessaire aux scènes de tension et une délicatesse de touche dans les moments d'intimité nocturne. Les *climax* furent d'une puissance tellurique, et les couleurs instrumentales – les frémissements des cordes, les éclats des cuivres, les halo des harpes – ont constamment servi la narration, tantôt sensuelle, tantôt violente, toujours émouvante. Cette direction a permis de révéler la géniale modernité de Korngold, ce pont entre le post-romantisme viennois (Mahler, Strauss) et le grand style symphonique hollywoodien qu'il inventera quelques années plus tard.

Cette création française du *Miracle d'Héliane* est la réhabilitation éclatante d'une page essentielle de l'histoire de la musique. En pointant avec justesse la place de cette œuvre dans le patrimoine de l'*Entartete Musik*, cette production rappelle avec éclat que la beauté et l'émotion artistiques sont des forces de résistance inaltérables. Le tonnerre d'applaudissements qui a salué les artistes à l'issue de cette longue et intense soirée en a été la plus éloquente démonstration. Strasbourg a vécu, en cette soirée de première du 21 janvier, un authentique miracle lyrique, prouvant que certains chefs-d'œuvre, même longtemps ensevelis, n'attendent que des passeurs passionnés !...

CRITIQUE, opéra. STRASBOURG, Opéra national du Rhin, le 21 janvier 2026. KORNGOLD : Le Miracle d'Héliane. C. Schnoor, R. Furnan, J. Wagner, D. Pass... Jakob Peters-Messer / Robert Houssart. Crédit photographique © Klara Beck

VIDÉO Trailer – « *Le Miracle d'Héliane* » de Korngold à
l'Opéra national du Rhin

**CRITIQUE, opéra. TOULOUSE,
Théâtre national du Capitole,
le 23 janv 2026. WEINBERG :
La Passagère, création
française. Nadja Stefanoff,
Mikhail Timoschenko, Anaïk
Morel, Aïram Hernandez...**

Johannes Reitmeier / Francesco Angelico

Le Théâtre national du Capitole de Toulouse poursuit une direction artistique exemplaire qui fait de la scène lyrique la place du dévoilement ; pour que se réalise la vérité et peut-être la réparation... Après la création mondiale de l'opéra de Bruno Mantovani ([« Voyage d'automne »](#), novembre 2024) évoquant lui aussi un épisode particulièrement abject de l'horreur nazie, le Capitole affiche en 4 représentations événements la création française de l'opéra du polonais Mieczysław Weinberg (1919 – 1996) : *La Passagère* dont la construction à deux temps, l'écriture vocale et orchestrale, tranchantes et intérieures réalisent un manifeste bouleversant révélant l'enfer concentrationnaire... et à travers la nouvelle confrontation de deux femmes, le travail de mémoire, la force du refoulement, la lâcheté des bourreaux.

Photos : production du Capitole de Toulouse © Mirco Magliocca
/ Théâtre national du Capitole de Toulouse 2025



WEINBERG ose et réussit à exprimer l'horreur. Est-ce parce que ces événements ont marqué sa propre vie et celle de sa famille que l'acuité de l'évocation est à ce point acide, juste, saisissante ? Très probablement. Comme un témoin miraculé, WEINBERG aura échappé aux camps nazis comme au goulag... On

comprend que sa vie durant, il ait souhaité témoigner des atrocités inhumaines marquant au fer rouge le plein XXème. C'est un travail où mémoire et traumatisme se croisent ; le compositeur élaborant son œuvre que dans les années 1960, dans une genèse heurtée et contrariée qui l'empêche in fine d'accompagner la réalisation jusqu'à la création de sa partition. C'est donc le premier XXIème qui permet de mesurer une écriture ciselée et puissante qui dès son essor avait reçu l'approbation de son aîné, le modèle entre tous, Chostakovitch.

SURGISSEMENT DU REFOULÉ ET TRAVAIL DE MÉMOIRE

Les mots du livret d'Alexandre Medvedev d'après ***La Passagère***, roman de Zofia Posmysz [décédée en 2022] dessinent le cadre dont l'orchestre et les voix se saisissent dès le début : un « mur noir » avant l'anéantissement et le crematorium, chanté par le chœur d'hommes en fond de scène, que l'on ne voit pas mais qui nourrit le flux tragique, noir, cynique de cet opéra de l'extermination... Weinberg expose sur la scène lyrique le principe du refoulé qui resurgit avec d'autant plus d'intensité qu'il devait être pourtant tenu caché, oublié, muselé... jusqu'à cette rencontre sur le paquebot.

Le drame se réalise quand se retrouvent deux femmes qui dans le passé se sont connues à Auschwitz : l'une jeune juive polonaise, incarcérée, martyrisée [Martha] ; l'autre » Lisa « , hier Anneliese Franz, sa gardienne SS, qui au moment de la croisière, accompagne son époux, Walter, récemment nommé diplomate. Le surgissement de ce passé inavouable tisse l'activité du drame ; pour la première, la volonté de dépasser le traumatisme de ce qui a été vécu et la volonté de venger les innocent(e)s massacré(e)s ; pour l'autre, le souhait de tourner la page, tout en ne regrettant rien de ce qui a été commis. C'est bien cela qui se révèle insupportable : rouage

zélé de la machine de mort, Lisa / Anneliese n'éprouve aucune culpabilité ; au contraire en reconnaissant Martha sur le paquebot, elle se positionne en victime vis à vis de Walter qui s'accommode volontiers du récit maquillé de son épouse : Lisa est comme « poursuivie » et même harcelée par un passé où elle n'a fait que son travail. En banalisant au passage, la barbarie de l'enfer concentrationnaire.

MACHINERIE DOUBLE

La mise en scène signée **Johannes Reitmeier** (créée au Tiroler Landestheater d'Innsbruck en 2022) respecte à la lettre les deux temps narratifs de l'action : le temps présent de la croisière (et l'apparition de la passagère qui saisit Anneliese devenue Lisa) ; le surgissement du passé ressuscitant la réalité des baraquements d'Auschwitz (et le véritable rôle de la gardienne SS). Les tableaux s'enchaînent avec une certaine fluidité grâce à l'impressionnante machinerie, – architecture de poutres, planchers, cabanons qui selon la dramaturgie, évoquent le pont du paquebot de la traversée, ou les baraquements de la mort.

Peu d'ouvrages ont à ce point réussi à exprimer la terreur des camps, la barbarie insidieuse qui s'y affirmait, la réalité physique et psychique de ceux qui en ont subi l'horreur quotidienne. La musique dévoile peu à peu l'ordinaire du quartier des femmes à Auschwitz. Et dans cet enfer, ce à quoi se sont accrochées coûte que coûte les plus résilientes : leur humanité. « *Le pire c'est l'impuissance* », « *Restez humain malgré tout...* » partage Martha au milieu de ses sœurs martyrisées.



Lisa, ex Capo

SS et sa prisonnière martyr, Martha

L'Orchestration est percussive, insidieuse, introspective. Davantage lyrique dans la deuxième partie [acte II] ; le flux instrumental fouille constamment la psyché, souligne le relief acide des situations de pur sadisme, comme un métal chauffé à blanc. À base de cuivres profonds [somptuosité agissante des cors et des trombones], avec xylophones et claviers situés de part et d'autre de la fosse ; l'Orchestre vomit les torrents mesurés d'une sauvagerie orchestrale dont le mérite continu est de toujours exprimer dans la puissance sonore et les déflagrations presque dansantes, tous les enjeux psychiques. La partition de l'acte II qui comprend les superbes retrouvailles des deux fiancés [Martha et Tadeusz] mais aussi les rares airs développés [ceux de Katjia a capella et surtout de Martha] déploie une texture à la fois lyrique, harmoniquement instable, mais aussi cynique, approchant la

fulgurance dramatique d'un Britten, le cri à peine voilé de Chostakovitch lui aussi engagé, pour d'autres raisons, confronté à la terreur stalinienne. L'ombre du compositeur Russe est d'autant plus essentielle qu'il s'engagea personnellement dans la conception et la création de l'ouvrage qui nous occupe.

Weinberg compose donc la chronique de la barbarie ordinaire en privilégiant surtout, le point de vue des femmes prisonnières moins celui de Lisa lors de sa croisière : l'évocation du baraquement des femmes produit musicalement une galerie de portraits caractérisés où chacune a un tempérament bien distinct [Krysztina, Hannah, Yvette, Vlasta, Bronka...]. Peu à peu se concrétise une solidarité entre captives dont la musique restitue l'absolue humanité coûte que coûte.

TADEUZ

ICÔNE DU COURAGE ET DU MIRACLE AMOUREUX



Le trio central dans l'enfer concentrationnaire : Tadeusz et Martha sous le regard de leur tortionnaire, la kapo SS Lisa

Le compositeur n'en oublie pas moins de superbes rôles masculins ; moins celui de Walter (dans sa ligne, un rien caricatural) que de **Tadeusz**, profil remarquable qui concentre ce qui reste à chacun dans ce gouffre de terreur : la dignité humaine et miracle de la partition, l'amour préservé, intact, celui de Martha. Ce point capital nourrit toute la tension de la seconde partie [acte II] ; l'amour de Martha et de Tadeusz est même le sujet qui fonde la jalouse haine de la capo Anneliese, sa délectation sadique à éprouver ce couple improbable qui s'avère être deux victimes expiatoires, désignées.

Martha et Tadeusz sont d'autant plus admirables qu'ils osent

tenir tête, s'affirmer contre la manipulation de Lisa... car ils ne veulent rien lui devoir. Weinberg soigne toute la parure musicale des derniers tableaux : le profil sublime de Martha dont la dignité bouleverse ; puis dans un retour à la réalité du temps présent, celui de la croisière vers le Brésil, la conscience de Lisa l'ex capo SS d'Auschwitz qui en n'éprouvant ni remord ni culpabilité, demeure pétrifiée et finalement prisonnière de ses crimes : c'est le sens de la dernière scène qui la voit préparer et agir pour l'assassinat de Tadeusz, jouant Bach devant le commandant SS. Weinberg n'épargne rien à l'héroïne ; il est du côté de ses accusatrices, du côté de tous ceux qui ne pardonneront rien et qui n'oublieront jamais.

La distribution renforce la réussite de la production : palmes spéciales au couple que l'on n'attendait pas dans un tel contexte : ils incarnent deux héros sublimes dans leur dignité et leur courage, **Nadja Stefanoff** (Martha) et **Mikhail Timoschenko** (Tadeusz). Convaincant, ne manquant pas de relief, l'autre couple : **Aïram Hernández** (Walter) et **Anaïs Morel** (Lisa / Anneliese), cette dernière idéalement droite dans ses convictions, ne se remettant jamais en question, refusant même toute autocritique. **L'Orchestre maison** éblouit par son sens des contrastes, sa maîtrise des tensions sous la direction efficace de **Francesco Angelico** ; sans omettre **le Choeur capitolin**, lui aussi idéalement engagé.

Weinberg qui n'aura jamais vu son opéra joué, méritait bien cette création française. C'est l'honneur des maisons d'opéra de produire des œuvres fortes, puissantes, où la musique, force de poésie et de vérité dévoile ce qui était tenu caché. Magistral. A voir absolument.



Création française de LA PASSAGERE de M. Weinberg / à
l'affiche du Théâtre National du Capitole de Toulouse, les 25,
27 et 29 janvier 2026 :

<https://opera.toulouse.fr/la-passagere-7818117/>

RÉSERVEZ VOS PLACES directement sur le site du Théâtre
National du Capitole de Toulouse :

<https://opera.toulouse.fr/la-passagere-7818117/>

Production du Tiroler Landestheater d'Innsbruck, Autriche
(2022), sacrée « meilleure production d'opéra » par le Prix
autrichien du Théâtre musical 2023.

CRITIQUE, concert. TOULOUSE,

Théâtre du Capitole, le 22 janvier 2026. CHOSTAKOVITCH / WEINBERG. Elisabeth LEONSKAJA (piano), Quatuor DANIEL

À la veille de la création française de « *La Passagère* », le bouleversant opéra de Mieczysław Weinberg, le Théâtre du Capitole a offert une plongée vertigineuse dans l'âme du compositeur polonais et de son plus proche ami, Dmitri Chostakovitch. Hier soir, une assemblée conquise a vibré aux côtés d'interprètes de légende : l'immense pianiste russe Elisabeth Leonskaja et le formidable Quatuor Daniel. Ensemble, ils ont tissé le fil d'une amitié indéfectible, née et forgée dans les tempêtes du XX^e siècle, entre persécutions nazies et répressions soviétiques.

La soirée s'est ouverte sous les doigts d'Elisabeth Leonskaja, statue de concentration et de profondeur. La *Sonate pour piano n°2* de Chostakovitch, écrite en mémoire de son professeur, a trouvé en elle une interprète idéale. Tour à tour introspective, rageuse, puis d'une tendresse douloureuse dans le mouvement lent, son jeu a allié une clarté cristalline à une puissance tellurique contenue. Une leçon de maîtrise et d'émotion pure. Puis, le Quatuor Daniel prit possession de l'espace avec le *Quatuor à cordes n°6* de Weinberg. D'emblée, l'alchimie du groupe s'imposa : une sonorité unie, dense, capable de passer des couleurs les plus sombres à des éclats presque folkloriques. L'œuvre, d'une modernité ancrée dans la

tradition, résonna comme un témoignage résilient. Le quatuor en déploya toute la complexité émotionnelle, des rythmes saccadés aux mélodies lancinantes, dessinant un paysage musical à la fois déchiré et sublime.

Après l'entracte, le *Quatuor à cordes n°2* de Weinberg, confirma la *maestria* des Danel. Ici, l'écriture, plus âpre peut-être, exigeait une virtuosité de chaque instant. **Marc Danel**, au premier violon, fut tout simplement époustouflant. Transporté par la musique, il se contorsionnait, grimaçait, vivait chaque note dans sa chair pour arracher aux cordes des sonorités suraiguës, déchirantes, d'une intensité physique rare. Un engagement total, magnétique, qui tenait le public en haleine. Puis vint le moment de communion tant attendu : le *Quintette avec piano en sol mineur* de Chostakovitch. Réunissant la force tranquille de Leonskaja et l'énergie électrique des Danel, l'interprétation fut un chef-d'œuvre d'équilibre et de complicité. Le célèbre *Fugato* initial prit une allure à la fois rigoureuse et fiévreuse. Le *Scherzo*, diabolique, fut enlevé avec une précision millimétrée. Et l'*Intermezzo*... ce cœur battant de l'œuvre, fut joué avec une retenue et une poésie qui serraient la gorge. Le *Finale*, libérateur et ambigu, conclut ce dialogue parfait entre le piano et les cordes.

Servis par des interprètes au sommet de leur art – la sérénité impériale de Leonskaja répondant aux fougueuses incarnations des Danel –, Chostakovitch et Weinberg ont parlé à travers les décennies. Ils nous ont rappelé, avec une beauté à couper le souffle, que c'est au cœur des ténèbres que naissent parfois les plus lumineuses des amitiés et les plus indispensables des musiques : un prélude idéal et inoubliable à la découverte de « *La Passagère* » ce soir. Toulouse, décidément, vit au rythme des géants !



CRITIQUE, concert. TOULOUSE, Théâtre du Capitole, le 22 janvier 2026. CHOSTAKOVITCH / WEINBERG. Elisabeth LEONSKAJA (piano), Quatuor DANIEL. Crédit photographique (c) Emmanuel Andrieu

CRITIQUE, Opéra, PARIS, Opéra comique, le 19 janvier 2026.

MASSENET : Werther. P. Pati, A. Charvet, J. Roset... Ted Huffman / Raphael Pichon

C'était une des premières les plus attendues des saisons parisiennes, et bien du beau monde s'y pressait. Après plus de 32 ans d'absence, *Werther* revient enfin chez lui, à l'opéra comique pour sa 1402e représentation dans la salle mythique. À l'occasion de cet événement colossal une équipe artistique de rêve, pour un résultat "*plus beau que dans nos rêves*" selon Louis Langrée lui-même, directeur de la prestigieuse maison. Le fraîchement nommé à la tête du festival d'Aix-en-Provence Ted Huffman régissait le plateau et Raphaël Pichon ciselait comme un orfèvre le chef d'œuvre de Jules Massenet.

Dans l'intimité de la Salle Favart, Ted Huffman choisit de livrer au public parisien une version concentrée, essentielle de *Werther*. Le drame de la jeunesse qui, à peine sortie de l'enfance, doit affronter le monde des adultes avec pour seules armes la pureté des sentiments, est intemporel. Il ne s'embarrasse ici ni de décors fastueux, ni de grandes robes ou d'accessoires. Si cette mise en scène peut paraître un peu pauvre lors des deux premiers actes, cela se justifie à l'acte IV où plus rien n'existe que l'amour de Charlotte et Werther. Le plateau est nu, revêtu d'un sol blanc, sur lequel s'étend progressivement le sang de Werther. Une excellente direction d'acteurs, presque cinématographique suffit pour rendre cette page de drame lyrique poignante.

On connaît **Pene Pati** comme un rayon de soleil, toujours le sourire aux lèvres, parfait jeune homme ingénu fringant et en bonne santé, donc le parfait opposé de Werther, dépressif, malade, et éternellement malheureux. Or nous avons découvert un nouveau visage du ténor samoan. Il est lui aussi essentiel, concentré, intérieur. Werther est toujours seul, d'ailleurs il ne pense qu'à lui. Quand Charlotte lui parle de sa mère, il ne l'écoute pas. Vocalement, Pene Pati profite pleinement de l'acoustique intimiste de la salle Favart en nous donnant les plus beaux aigus en falsetto qu'on ait entendus. La voix est d'une suavité rare, il chante comme il parle, jamais il ne nous vient à l'idée de lire les surtitres.

De son côté, **Adèle Charvet** donne toute la richesse possible au personnage de Charlotte. Elle est intense et chaleureuse. Sa présence scénique est exemplaire et tout est impeccablement maîtrisé. Le véritable coup de cœur de cette soirée fut pour nous la merveilleuse **Julie Roset** qui interprétait Sophie. Ce joyeux rossignol est un véritable rayon de soleil, et c'est son espoir de bonheur qui nous tire de chaudes larmes. Elle est une partie importante de ce drame qui ne serait pas si puissant sans le contraste déchirant qu'elle y apporte. Son air au deuxième acte "*frère, voyez le beau bouquet*" nous emplit de tendresse et d'une émouvante joie. Julie Roset est une immense artiste qui ne cesse d'évoluer depuis que nous l'avons entendue dans *Zémire et Azor* de Grétry où elle était déjà remarquable.

Vient ensuite l'impressionnant **John Chest** qui campe un Albert méprisant et justement détestable. Outre ses très belles capacités vocales, il est un acteur né incarnant ici une sombre faiblesse. **Christian Immler** était le bailli. Doté d'une diction précise et d'une voix bien timbrée, il captive le spectateur par une très belle présence scénique. **Jean-Christophe Lanièce** et **Carl Ghazarossian** sont Johann et Schmidt, très comiques dans leurs rôles de pochtrons scandant "*Vivat Bacchus, semper vivat*". Le jeune couple quasiment

figurant est joué par deux artistes de l'académie, **Flore Royer** et **Paul-Louis Barlet**. Ils sont tous les deux précis et très présents scéniquement. Enfin, comment ne pas mentionner les charmants enfants de la **Maîtrise populaire de l'Opéra Comique** qui chantent joyeusement Noël. Ils chantent merveilleusement justes, et sont à l'aise sur scène dans leur jeux divers.

Tout ce spectacle n'aurait pas été si parfait s'il n'avait été porté par **Raphaël Pichon** à la tête de son **Ensemble Pygmalion**. Comme tout ensemble baroque agrandi jusqu'à l'orchestre, Pygmalion donne à la musique complexe de Massenet un caractère chambriste où pas une miette de la savante orchestration ne se perd. Raphaël Pichon met toute son attention dans l'orchestre dont il semble tricoter le son avec des mains agiles et précises. L'ouverture sonne de manière particulièrement (et volontairement) grinçante annonçant tout de suite le drame.

CRITIQUE, Opéra, PARIS, Opéra comique, le 19 janvier 2026.
MASSENET : Werther. P. Pati, A. Charvet, J. Roset... Ted Huffman
/ Raphael Pichon. Crédit photo (c)

CRITIQUE, opéra. Paris, Opéra Bastille, le 17 janvier 2026.

WAGNER : Siegfried. A. Schager, G. Siegel, B. Mulligan, T. Wilson... Calixto Bieito / Pablo Heras-Casado

Après le [Prologue dédié à L'Or du Rhin](#), et la [Première journée à La Walkyrie](#), le *Ring* imaginé par Calixto Bieito se poursuit dans une veine toujours aussi pessimiste : le metteur en scène catalan imagine cette fois un monde plongé dans le chaos, après la rébellion inattendue de la fille favorite de Wotan. Le récit de la jeunesse turbulente du nouveau héros Siegfried, éloigné de toute civilisation, s'affranchit d'une figuration visuelle continue, tout en bénéficiant d'un plateau vocal en tout point remarquable.

S'il est un projet qui a fondé et imposé durablement la réputation de **Richard Wagner** comme génie irremplaçable, c'est bien la démesure inédite de *L'Anneau du Nibelung*, avec sa suite de quatre opéras, sa trentaine de personnages et ses quelque 15 heures de musique au total. L'avant-dernier *opus* se tourne enfin vers le personnage décisif de Siegfried, dont les aventures constituaient à l'origine un projet indépendant, avant de prendre l'ampleur que l'on connaît. A cet égard, on ne peut que conseiller de bien lire ou relire les événements des précédents volets, comme le livret de ***Siegfried***, afin de bien saisir toute l'ampleur des intrigues relatées par Wagner.

Ce travail préalable est d'autant plus indispensable que la proposition de Calixto Bieito ne cherche pas à rendre lisibles

toutes les péripéties, surtout dans un premier acte très statique. Les chamailleries incessantes entre Siegfried et son père adoptif Mime s'épanouissent dans une forêt déboussolée, poussant à l'envers et bougeant dans tous les sens. Des créatures aux membres et visages déformés rôdent en arrière-plan, comme survivantes d'un bombardement chimique d'ampleur. Bieito nous plonge dans ce climat d'étrangeté mâtiné de fantastique, mais refuse de figurer les détails (l'ours capturé par Siegfried) ou les éléments plus essentiels (la forge de Mime).

Après l'entracte, l'idée de placer au centre de l'action une créature en train d'accoucher permet à Siegfried de revivre les événements ayant occasionné le décès de sa mère : de quoi insister sur le traumatisme de la culpabilité du survivant et annoncer la troublante confusion finale du héros, perdu entre les figures aimantes de Brünnhilde et de sa mère. Tandis que Mime s'enfonce dans les délices vénéneux de la drogue, la mise en scène trouve enfin les chemins d'une illustration plus spectaculaire avec l'arrivée du dragon, magnifié par des éclairages virtuoses. Le dernier acte voit Bieito retrouver le chemin d'une direction d'acteur plus soutenue, lorsque Wotan violente sa femme Fricka, avant que Siegfried ne la ridiculise à son tour. Loin de tout triomphalisme, la libération de Brünnhilde s'attache à ciseler les limites de la Walkyrie, comme prisonnière de son enfermement mental : l'incapacité à traduire en acte son amour conduit à une frigidité symbolisée par un bloc de glace, que Siegfried s'évertue à briser de toute part. Peu à peu, les résistances cèdent, non sans montrer des sévices sado-masochistes, comme un écho lointain au passé de guerrière de l'héroïne, en annonciatrice de la mort et de la montée au *Walhalla*.



Face à cette mise en scène inégale, dont l'atmosphère nimbée de mystère parvient toutefois à maintenir un certain suspense au fil de la soirée, le plateau vocal réuni réjouit jusqu'au moindre second rôle. Pour affronter toute la démesure du rôle-titre, parmi les plus difficiles du répertoire, **Andreas Schager** donne une nouvelle leçon de classe et de vaillance sur toute la durée – justifiant sa réputation internationale, qui l'a vu triompher ici-même dans d'autres rôles wagnériens ([voir notamment dans *Parsifal* en 2018](#)). A 54 ans, le ténor autrichien n'a rien perdu de sa projection insolente et de son timbre lumineux, portés par une émission parfaitement articulée. On lui pardonnera volontiers le léger accroc dans les aigus à la fin du premier acte, qui ne ternit en rien son exceptionnelle prestation, accueillie par un public dithyrambique en fin de représentation. A ses côtés, **Gerhard Siegel** reprend le rôle de Mime, qui l'avait déjà vu triompher dans *L'Or du Rhin* l'an passé, trouvant toujours le ton juste entre sens des couleurs volontairement exacerbées et truculence scénique. On aime aussi le Voyageur de **Derek Welton**, qui libère au fil de la soirée une interprétation

arrimée à une solide technique pour laisser davantage de liberté à l'expressivité. Dans leurs courts rôles, **Brian Mulligan** (Alberich) et **Mika Kares** (Fafner) donnent une fois encore une leçon en termes d'éloquence et de raffinement dans les phrasés, tandis que **Marie-Nicole Lemieux** trouve en Fricka un rôle à sa mesure, à même de faire valoir l'étendue de ses graves. Enfin, **Tamara Wilson** (Brünnhilde) illumine les dernières scènes de sa présence magnétique, faisant vivre chacune de ses interventions d'une virtuosité jamais prise en défaut.

Comme pour les précédents volets, le chef andalou **Pablo Heras-Casado** joue la carte de l'allègement des textures, sans aucun *vibrato*, ce qui a pour avantage de ne jamais couvrir le plateau. Sa direction aérienne, qui rapproche Wagner de Mendelssohn, se montre toutefois un rien en retrait pour donner au drame toute son intensité, notamment dans sa dernière partie.

CRITIQUE, opéra. Paris, Opéra Bastille, le 17 janvier 2026.

WAGNER : Siegfried. Andreas Schager (Siegfried), Gerhard Siegel (Mime), Derek Welton (Le Voyageur), Brian Mulligan (Alberich), Mika Kares (Fafner), Marie-Nicole Lemieux (Erda), Tamara Wilson (Brünnhilde), Ilanah Lobel-Torres (L'Oiseau de la forêt), Orchestre de l'Opéra national de Paris, Pablo Heras-Casado (direction musicale), Calixto Bieito (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra national de Paris jusqu'au 31 janvier 2026. Photo (c) Herwig Prammer

CRITIQUE, opéra. ANVERS, Opera Ballet Vlaanderen, le 18 janvier 2026. MOZART : Don Giovanni. M. Arivony, M. Mofidian, M. Lys, R. Van Mechelen... Tom GOOSENS / Francesco CORTI

Au lendemain d'une mirifique soirée de danse,
l'Opéra Ballet des Flandres (OBV) signe – avec sa
nouvelle production de *Don Giovanni* – un nouveau
triomphe artistique absolu, une expérience
théâtrale et musicale qui marquera les esprits des
spectateurs présents (et de ceux qui ont déjà pu
voir le spectacle à Gand – qui a eu la primeur de
cette absolue réussite). Confiée au talent
électrisant du jeune metteur en scène belge Tom
Goosens, cette vision du chef-d'œuvre de W. A.
Mozart fuse avec une intelligence et une audace
régénératrices.

Loin des poncifs, Tom Goosens plonge au cœur des ténèbres de
la psyché humaine, transposant le drame dans un cadre
contemporain à l'esthétique cinématographique et aux
références subtiles. Sa scénographie (imaginée par **Sammy Van
den Heuvel**), à la fois épurée et évocatrice, fonctionne comme
une mécanique implacable, où les jeux d'ombres et de lumières
sculptent l'espace et les consciences. La scène se réduit à

l'essentiel pour concentrer l'attention sur le drame psychologique et moral, avec un plateau nu, dépourvu de décors traditionnels (palais, cimetière, salle de banquet), l'espace étant volontairement abstrait, laissant au texte et à la musique le soin de suggérer les lieux. Une bande étroite traverse la scène de part en part, fonctionnant comme une frise métaphysique sur laquelle défile l'action et où les personnages sont exposés, tels des êtres en représentation permanente – et qui est recouvert de la liste des « 1001 » victimes du héros pendant le fameux air du catalogue. Mais l'élément central et omniprésent est une longue échelle dressée depuis les cintres (les cieux) jusqu'aux dessous du plateau (les enfers), qui représente l'axe vertical des choix moraux : l'ascension vers le salut ou la chute vers la damnation. Car après son meurtre, le fantôme du Commandeur devient en effet une présence obsédante. À chaque nouveau crime de Don Giovanni, il gravit ou descend l'immense échelle, telle une aiguille de compteur moral qui s'approche inéluctablement de son terme. Sa descente finale depuis les cintres pour entraîner le libertin en enfer est un moment d'une intense théâtralité, conclu par un jaillissement de flammes depuis la fosse.



Le concept vestimentaire, signé **Sophie Klenk-Wulff**, est également un point essentiel ici, à la fois narratif et symbolique. Le spectacle s'ouvre sur une scène frappante où solistes et chœur sont mélangés, tous vêtus uniquement de sous-vêtements (caleçons, soutiens-gorge, nuisettes). Puis, au fil de l'ouverture, les personnages se révèlent en enfilant progressivement des vêtements aux couleurs distinctes qui définissent leur psyché et leur statut : le noir austère pour Donna Anna, le rouge écarlate pour Donna Elvira, le vert printanier pour Zerlina et Masetto, l'indigo pour Don Ottavio... L'humour est également très présent avec cet incroyable défilé de vraies poules de concours sur la bande étroite, une métaphore visuelle à la fois burlesque et cynique qui illustre crûment la vision que le séducteur porte sur les femmes, réduites à un inventaire d'objets de consommation... car ces mêmes poules reviendront plus tard, embrochées et rôties, lors

de la scène des noces !

Cette production se conçoit comme une quête rituelle où le public est confronté chaque soir au cycle infernal de Don Giovanni, invité à se demander si la répétition des mêmes erreurs est inévitable. En dépouillant l'œuvre de ses oripeaux habituels, **Tom Goosens** en expose la mécanique tragique et universelle, créant un *Don Giovanni* d'une modernité et d'une cohérence esthétique remarquables.

Cette direction d'acteurs exigeante et inspirée trouve son écho dans un plateau vocal d'une rare homogénéité et d'une qualité superlative. En Don Giovanni, la basse malgache **Michael Arivony** confirme tout le bien que nous pensions déjà de lui : voix sombre, charnue et d'une projection parfaite, il incarne un séducteur aussi charismatique que cruel, animal élégant dont le chant est une arme de séduction massive. Son valet Leporello, porté par le baryton écossais **Michael Mofidian**, est une révélation : son « air du catalogue » est un modèle d'articulation, de verve comique et d'engagement théâtral. Le magnifique ténor belge **Reinoud Van Mechelen** (Don Ottavio) apporte une tenue stylistique impeccable et une ligne de chant d'une élégance souveraine, tandis que le baryton-basse afro-américain **Justin Hopkins** (Masetto) impressionne par sa présence et l'autorité de son chant. Enfin, la basse britannique **Edwin Kaye** (Le Commandeur) ne possède pas, de son côté, exactement la terreur glaciale et l'impact vocal qu'appelle son personnage...

Face à eux, les dames sont tout simplement éblouissantes. La suisse **Marie Lys** (Donna Anna) déploie une vocalité de cristal et d'acier, alliant une agilité virtuose à une intensité dramatique bouleversante, confirmant qu'elle est l'une des plus grandes sopranos mozartiennes de sa génération. **Alessia Panza** (pour Arianna Vendittelli initialement annoncée, mais souffrante...) offre une Donna Elvira au timbre chaud et aux accents d'une noblesse déchirante, donnant à sa « *vendetta* » une dimension tragique et fascinante, tandis que

Katharina Ruckgaber (Zerlina) enchante par la fraîcheur piquante et la rondeur sensuelle de son soprano, d'une justesse absolue.

Mais l'enchantement ne serait pas complet sans la somptueuse exécution musicale de l'**Orchestre Symphonique de l'Opéra des Flandres**, qui, sous la baguette tout feu tout flamme de **Francesco Corti**, se métamorphose en un véritable personnage du drame. Le jeune chef italien, dont on ne peut que saluer la rigueur, l'énergie et la science des couleurs, livre une lecture d'une clarté, d'un panache et d'une sensibilité rares. Il fait respirer l'orchestre avec un naturel confondant, exalte les contrastes, des *pianissimi* les plus troublants aux *tutti* les plus éclatants, et sert les chanteurs avec une écoute et un soutien constants. Chaque pupitre brille, chaque phrasé chante, dans un équilibre parfait entre la tension dramatique et la beauté purement musicale. C'est un Mozart enivrant, plein de sève et d'émotion.

Un autre moment de grâce absolue à Anvers, le deuxième en deux jours... alors *Bravo* !



CRITIQUE, opéra. ANVERS, Opera Ballet Vlaanderen, le 18 janvier 2026. MOZART : Don Giovanni. M. Arivony, M. Mofidian, M. Lys, R. Van Mechelen... Tom GOOSENS / Francesco CORTI. Crédit photographique (c) Annemie Augustjins

CRITIQUE, opéra (en version

de concert). PARIS, Théâtre des Champs-Élysées, le 6 janvier 2026. VIVALDI / BROSCHI / GIACOMELLI / HASSE : Il Tamerlano. C. Vistoli, A. Pichanick, R. Dolcini, J. Lezneva, E. Zaïcik... Les Accents, Thibault Noally (direction)

Dans le climat hivernal feutré du Théâtre des Champs-Élysées, la version concert d'*Il Tamerlano* s'est présentée comme une curiosité baroque digne d'intérêt mais pas sans ses zones d'ombre. Il faut saluer l'audace de programmer un *pasticcio* vivaldien – cet assemblage d'airs et de récitatifs puisés dans les propres œuvres d'Antonio Vivaldi et celles de ses confrères napolitains – qui offre une plongée différente dans le répertoire baroque, loin des standards trop souvent ressassés. Cette démarche, si stimulante sur le papier, laisse toutefois parfois une impression d'éclectisme hétérogène plus que d'unité dramatique clairement assumée, rendant l'ensemble aussi fascinant que fragmenté et avec des longueurs évidentes

notamment dans les interminables récitatifs.

Outre cette proposition dramaturgique audacieuse, la distribution vocale comporte des éclats admirables. **Anthea Pichanick**, en Asteria, a su faire entendre une ligne de chant sensible et raffinée, donnant à son personnage une réelle présence expressive même dans les lignes les plus ornées. Sa musicalité et sa maîtrise stylistique sont indéniables, et l'on souhaite la retrouver souvent dans ce répertoire exigeant. le contre-ténor italien **Carlo Vistoli** s'impose, comme souvent, avec une force tranquille et une intelligence de rôle rares. Son Tamerlano n'est pas simplement chanté : il est incarné, avec une autorité vocale et une profondeur expressive qui donnent une cohérence morale au personnage. Sa capacité à modeler chaque aria avec une conscience dramatique aiguë fait véritablement ressortir l'intérêt de ce protagoniste complexe dans un contexte de *pasticcio* où les lignes peuvent parfois sembler disjointes.

La contribution de **Julia Lezhneva** fut contrastée : l'élégance de sa voix et son goût du style baroque sont indéniables, mais la fatigue perceptible dans certains des passages les plus exigeants diminuait légèrement l'impact global de son incarnation d'Irene. On sent toujours chez elle un art vocal délicat, mais l'énergie semblait un peu en retrait pendant cette soirée où on l'attendait plus étincelante. À l'inverse, **Eva Zaïcik** n'a pas toujours réussi à captiver totalement : son Andronico manquait parfois de l'évidence dramatique ou de l'élan expressif que l'on espère d'un tel rôle. Il y avait des moments d'intensité, certes, mais sans toujours une assise vocale ou une présence scénique qui retiennent pleinement l'attention. En revanche, **Suzanne Jérôme** et **Renato Dolcini** ont été des révélations permanentes dans leurs interventions. Suzanne Jérôme, avec une présence vive et un sens du style baroque affûté, a illuminé chaque phrase qu'elle a abordée, tandis que Renato Dolcini, en Bajazet, a apporté une

profondeur expressive ainsi qu'une ligne vocale riche et bien projetée, faisant du personnage une pierre angulaire sensible de l'ouvrage.

Thibault Noally, à la tête de son ensemble **Les Accents**, a livré une direction attentive, oscillant entre vivacité et précision stylistique, bien que l'articulation de la reconstitution musicale ne soit pas toujours totalement convaincante sur toute la durée. Son travail sur le violon et la mise en place stylistique est à saluer, mais parfois l'ensemble semblait un peu trop attaché à la minutie historique au détriment d'une propulsion dramatique plus évidente. Globalement, l'orchestre mérite, quant à lui, d'être chaleureusement félicité : la finesse des phrasés, la clarté des lignes instrumentales et la cohésion d'ensemble ont offert une assise solide à cette lecture concertante, soutenant les solistes avec une élégance qui a souvent transcendé les limites intrinsèques de ce *pasticcio*.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre des Champs-Élysées, le 6 janvier 2026. VIVALDI – BROSCHI – GIACOMELLI – HASSE : Il Tamerlano. C. Vistoli, A. Pichanick, R. Dolcini, J. Lezneva, E. Zaïcik... Les Accents, Thibault Noally (direction). Crédit photographique (c) Droits réservés