CRITIQUE, opéra. BARCELONE, Gran Teatre del Liceu, le 25 sept 2026. VERDI : Aïda. A. Netrebko, I. Gyngazov, E. Semenchuk, A. Rucinski… Shirin Neshat / Antonello Manacorda

C’est une soirée d’ouverture de saison dont le Gran Teatre del Liceu se souviendra longtemps. La nouvelle production d’*Aïda* de Giuseppe Verdi, fruit d’une coproduction avec l’Opéra national de Paris et le Festival de Salzbourg, a offert au public barcelonais un spectacle total, porté par une distribution de très haut vol et une lecture scénique résolument contemporaine. 10 minutes d’applaudissements nourris aux saluts, un public extasié, et une impression tenace d’avoir assisté à un moment d’histoire lyrique.

Il faut d’abord saluer l’événement : **Anna Netrebko** foulait pour la première fois la scène du Liceu dans un rôle scénique après une longue absence de cinq années !… Et le moins que l’on puisse dire, c’est que l’attente était à la hauteur de la promesse. La soprano russo-autrichienne a livré une interprétation que l’on peut qualifier sans exagérer d’anthologique, s’imposant dès le premier acte avec un « *Ritorna vincitor!* » d’une intensité dramatique saisissante. Sa maîtrise des dynamiques, la beauté de ses médiums et la sûreté

de son registre aigu ont subjugué une salle conquise. Sa « *O patria mia* » au troisième acte, sommet émotionnel de la soirée, a été un moment de pure magie : le public, littéralement suspendu à ses lèvres, n'osait plus tousser pour ne pas briser le charme. Le chant de *la* Netrebko a été d'une telle sincérité, d'une telle vérité humaine, qu'il a transcendé le simple exercice vocal pour devenir incarnation pure. Loin des polémiques qui ont accompagné son retour, et malgré la présence de quelques manifestants à l'extérieur du théâtre, la *diva* a prouvé une fois de plus qu'elle demeure l'une des (la plus ?…) grande(s) voi(x) de notre époque.



La réussite de la soirée ne repose pas uniquement sur les épaules de la *star.* Le ténor **Ivan Gyngazov**, qui faisait ses débuts au Liceu, a composé un Radamès convaincant et vaillant, défendant avec ardeur les pages les plus exigeantes du rôle. Face à lui, la mezzo-soprano **Ekaterina Semenchuk** a campé une Amneris d'une puissance dramatique remarquable, donnant à la rivale d'Aida toute sa complexité et sa douloureuse humanité. Le baryton polonais **Artur Ruciński** a été un Amonasro noble et

impérieux, apportant au roi éthiopien captif la dignité farouche qui sied à ce personnage déchiré entre son amour paternel et sa haine de l'envahisseur. La basse **Alexander Köpeczi** a impressionné en Ramfis, prêtre implacable et glaçant de crédibilité, tandis que **George Andguladze** a prêté au Roi d'Égypte une autorité naturelle et une voix profonde et sonore. Les rôles secondaires n'ont pas été en reste : **Moisés Marín**, en Messager, et **Carmen Buendía**, en Prêtresse, ont défendu leurs parties avec un professionnalisme et un engagement qui ont contribué à l'homogénéité de l'ensemble. Le **Chœur du Gran Teatre del Liceu**, préparé avec soin, a livré une prestation simplement magnifique, en particulier le chœur masculin dans la scène du temple de Vulcain, d'une puissance évocatrice saisissante.

La grande réussite de cette production tient aussi à la rencontre entre la sensibilité de Verdi et celle de l'artiste visuelle iranienne **Shirin Neshat**. Loin de l'égyptomanie poussiéreuse et des clichés orientalistes qui ont souvent servi de cadre à *Aida*, Neshat propose une lecture résolument politique, féministe et *décolonialiste* de l'œuvre. L'Égypte qu'elle dépeint n'est plus un décor exotique, mais un état de l'âme, un espace mental où le désert devient intériorité et où le temple se fait métaphore de tous les systèmes qui transforment la foi en autorité et l'autorité en silence. La scénographie monumentale et rotative de **Christian Schmidt**, dialoguant organiquement avec les vidéoprojections de l'artiste, crée un univers visuel d'une beauté parfois hypnotique. Les images de femmes voilées, de corps en exil, de peuples défaits, donnent à cette *Aida* une résonance d'une actualité brûlante. Cette production n'illustre pas la musique : elle la respire, faisant de chaque geste la mémoire de tous les exils et de chaque silence un cri retenu. Une leçon de théâtre total, qui actualise l'œuvre sans jamais trahir son essence.



À la tête de l'**Orchestre du Gran Teatre del Liceu**, l'excellent chef italien **Antonello Manacorda** a été l'un des grands artisans du triomphe de la soirée. Sa direction, d'une élégance et d'une précision constantes, a su maintenir la tension entre l'intimité et la grandeur qui habite la partition de Verdi. Fuyant les effets faciles et les déchaînements de décibels qui transforment trop souvent *Aida* en défilé de fanfares, Manacorda a privilégié une lecture théâtrale et nuancée, servant les voix avec un soin constant et faisant ressortir toutes les subtilités de l'orchestration verdienne. Les *tempi*, toujours justes, ont permis aux solistes de déployer leur art dans les meilleures conditions, et l'orchestre a répondu avec une magnificence et une souplesse sonore remarquables.

Le public du *Liceu*, debout et enthousiaste, a salué comme il se doit cette soirée d'exception. Une *Aida* à marquer d'une pierre blanche !…

CRITIQUE, opéra. BARCELONE, Gran Teatre del Liceu, le 25 sept 2026. VERDI : Aïda. A. Netrebko, I. Gyngazov, E. Semenchuk, A. Rucinski… Shirin Neshat / Antonello Manacorda. Crédit photo (c) Droits réservés

CRITIQUE, opéra (en version de concert). PARIS, Théâtre des Champs-Élysées, lundi 28 septembre 2026. MASSENET : Roma. R. Willis-Sørensen, J. F. Borras, J. Robard-Gendre, T. Christoyannis, J. Boutillier…

Le dernier né de la série d'opéra français enregistré sous la direction du *Palazzetto Bru Zane* est grandiose. *Roma*, dernier opéra de Jules Massenet, est une fresque monumentale, tragique, puissante et exaltante. Composé bien après les célèbres *Werther* ou *Manon*, il est moins larmoyant,

mais encore plus grave et terrible. Il était servi à cette occasion par chef, orchestre et plateau de solistes du meilleur choix, tous aussi précis qu'expressifs, nous transportant dans la Rome rêvée du début du XXe siècle.

Le temple de Vesta est profané. Rome en pleine guerre contre Hannibal est perdue. Pour la sauver l'oracle demande la mort de la Vestale qui a osé s'abandonner à Vénus. Le sénateur Fabius s'inquiète car sa nièce chérie, Fausta est vestale. Est-elle la coupable ? L'une des vestales se désigne. C'est Junia, interprétée avec une grâce incomparable par **Hélène Carpentier**. Elle chante un air plein de candeur racontant un rêve où elle aurait aperçu l'amour. Si le rôle de Junia se résume quasiment à cet air, Hélène Carpentier le rend inoubliable par un sens aiguisé de l'art vocal au service du théâtre. La véritable coupable est découverte lorsque le cruel pontife Lucius Cornelius lui fait croire à la mort de son amant. Il s'agit de Fausta. Le sénateur Fabius est, schéma classique, tiraillé entre l'amour pour sa nièce et son devoir de sénateur : sauver Roma. **Tassis Christoyannis**, membre peut-être le plus fidèle à l'équipe du *Palazzetto,* livre dans cet air toutes ses qualités qu'on ne présente plus. Il incarne ce rôle autant dans la douleur que dans la dignité, expressif dans chaque mot sans y sacrifier une seule note. Il est certain que nul autre n'aurait pu être mieux à sa place tant par ses qualités que par sa grande connaissance de l'opéra français. Mais Fausta doit mourir, et il en sera convaincu par l'impressionnant **Patrick Bolleire** qui incarne l'implacable Lucius Cornelius. Comme une colonne de marbre, sa profonde voix de basse s'ancre dans ce rôle glaçant. Une diction raffinée qui se délecte des sentences sévères qu'elle prononce complète ce portrait d'un méchant idéal.



Fausta et son amant Lentulus doivent fuir pour échapper à la mort. Ce dernier est campé par **Jean-François Borras**, ténor incontournable de sa génération, à la voix aussi héroïque que lyrique. Lyrisme qui s'épanouit tout particulièrement dans les deux superbes duos du troisième acte avec sa bien aimée incarnée avec sensibilité par **Rachel Willis-Sørensen**. Ils forment ensemble un parfait couple d'amants, presque Pucciniens, incarnant ensemble à la fois la passion, mais aussi la peur et la culpabilité avec un fort sens dramatique. Ils fuient par un souterrain avec l'aide du gaulois Vestapor sous les traits de l'excellent **Jérôme Boutillier**. Il est dans ce rôle à la fois très comique et profond lorsqu'il défend par cet acte, son pays gaulois contre Rome asservissante. Une technique absolument irréprochable lui permet tout, de la farce à l'envolée lyrique, ou à son héroïsme dans le petit rôle de Caïus au premier acte.



La tension dramatique est à son comble dans les deux derniers actes de l'opéra. Fausta décide finalement de se rendre pour sauver son pays. Mais sa mère, l'aveugle Postumia s'y oppose. **Julie Robard-Gendre** est magistrale dans ce rôle. Elle est la seule soliste pour laquelle le public enthousiaste n'a pu s'empêcher d'applaudir son impressionnant grand air. Une voix de poitrine très soignée, et une intensité dramatique comparable à l'expressionnisme allemand des années 20, la font ressortir d'un plateau pourtant extraordinaire. Julie Robard-Gendre est pour nous la révélation de cette soirée. Il n'est pas une inflexion, un affect, un regard perdu comme sont ceux des aveugles qui ne soit proposé avec précision tant le rôle est su et pris à cœur. Elle est d'ailleurs une des solistes à regarder le moins sa partition. Avec son impressionnante voix toutes les possibilités lui semblent ouvertes, des notes graves de contralto aux éclats d'une soprano dramatique. Le plateau est complété par le petits rôles de Galla et la grande vestale respectivement interprétés par **Clémence Tilquin** et **Aliénor Feix**, toutes deux aussi justes que le reste du

plateau. Tous ces interprètes merveilleux étaient portés par le très dynamique **Orchestre Philharmonique de Monte Carlo**, placé sous la baguette jeune, précise et expressive de **Diego Ceretta**.

Accroché à cette tragédie rendue monumentale par l'excellence de ses interprètes, la fondation *Palazzetto Bru Zane* offre encore une fois une version concert et un enregistrement de référence qui a le pouvoir en une soirée de vous faire oublier tout ce qui ne se passe pas sous vos yeux par le pouvoir de la musique, à Roma.



CRITIQUE, opéra (en version de concert). PARIS, Théâtre des Champs-Élysées, lundi 28 septembre 2026. MASSENET : Roma. R. Willis-Sørensen, J. F. Borras, J. Robard-Gendre, T. Christoyannis, J. Boutillier… Crédit photo © Alice Blangero

CRITIQUE, opéra. BRESCIA, Teatro Grande, le 25 septembre 2026. BRITTEN : Death in Venice. T. Spence, D. Sedgwick, D. Pastore… Rodula Gaitanou / Daniel Smith

Une entrée fracassante au répertoire du Teatro Grande de Brescia du dernier opéra de Benjamin Britten. Une réussite exemplaire, de la direction électrisante de Daniel Smith, à la distribution superlative, et à la mise en scène ingénieuse et poétique de Radula Gaitanou.

Le superbe écrin du *Teatro Grande* de Brescia, sans doute l'un des plus beaux théâtres d'Italie, donne le départ de cette magnifique production qui fera le tour des théâtres lombards (Pavie, Crémone, Côme), réunis en consortium, et de l'Émilie-Romagne (Reggio, Ravenne). Si les productions du dernier chef-d'œuvre de Britten se multiplient depuis quelques années (la

production lyonnaise de 2009 fut un choc), on ne peut pas dire que *Death in Venice* ait atteint la popularité de *Billy Budd*, de *Peter Grimes* ou de *A Midsummer Night's Dream*. Très fidèle à la nouvelle de Thomas Mann, l'opéra apparaît bien comme le testament spirituel et la synthèse de l'art du compositeur. Le livret, intelligemment concocté par **Mary Myfanwuy Piper**, introduit deux principales nouveautés d'une grande efficacité dramatique : le pentathlon qui clôt le premier acte et le personnage d'Apollon qui illustre, avec son double Dionysos, les doutes philosophiques d'Aschenbach, tiraillé entre la beauté platonique et les plaisirs de la chair.



La mise en scène ingénieuse et poétique de **Rodula Gaitanou** offre une lecture fidèle sans être purement illustrative de la nouvelle de Mann ou du film de Visconti (qui faisait d'Aschenbach un compositeur et non un écrivain). La metteuse en scène grecque parvient surtout à traduire merveilleusement les atmosphères et surtout les états d'âme du protagoniste,

fluctuants à l'image des tableaux de Venise si poétiquement rendus par les vidéos de **Dick Straker** qui reproduisent tour à tour les eaux de la lagune, les colonnes trilobées des palais vénitiens ou les ponts enjambant un canal, mais aussi la chambre de l'écrivain ou la plage du Lido. Les costumes raffinés de **Takis**, qui assure également les décors minimalistes mais non moins éloquents, nous renvoie à la Venise de l'époque de Thomas Mann (complets couleur crème, maillots de bain rayés ou robes élégantes des clientes de l'hôtel). Car il ne s'agit pas seulement d'évoquer ou de représenter une Venise de carte postale, mais bien plutôt de transcrire scéniquement, visuellement, la perception qu'Aschenbach exprime poétiquement et musicalement. La structure en deux actes – Britten avait initialement prévu son opéra d'un seul tenant – est le reflet symbolique de la dualité intrinsèquement liée à Venise, coincée entre l'Orient et l'Occident, entre l'Apollinien et le Dionysiaque, entre sa beauté légendaire et son irrémédiable déclin, entre la vie (celle qu'illustrent les jeux insouciants de Tadzio et des autres éphèbes sur la plage) et la mort (inoculée par le choléra qui n'ose dire son nom). La dualité est aussi présente dans le contraste entre l'intimité d'Aschenbach, souvent seul, perdu dans ses réflexions, au milieu de l'immensité de la scène, et la dimension grandiose de certains tableaux, comme celui de l'office religieux à Saint-Marc, dont le « *Kyrie Eleison* » est ponctué par de tonitruants sons de cloche. Et sans doute que la dualité est le mieux résumée par le distique du poète August von Platen que Mann avait placé en exergue de sa nouvelle : « *Wer die Schönheit angeschaut mit Augen / Ist dem Tode schon anheimgegeben* » (« *Qui observe de ses yeux la beauté / Est déjà à la mort destiné* »). Tout est d'une fluidité remarquable dans cette mise en scène, dans les changements presque imperceptibles des lieux et des ambiances, comme dans l'impeccable direction d'acteurs chez qui, au-delà des danses fascinantes, dont la gestuelle désarticulée a un capiteux souvenir expressionniste (formidable travail de **Mattia Agatiello**), tout semble être chorégraphié, des gestes

d’Aschenbach à ceux du barbier, en passant par ceux plus spectaculaires des musiciens ambulants.



Au sein d’une distribution d’une grande homogénéité, il faut louer la prestation miraculeuse de **Toby Spence** dans le rôle écrasant d’Aschenbach. Le ténor britannique stupéfie par son aisance à varier les mille nuances vocales qu’exige son personnage, du « parler en chantant » au lyrisme le plus élégiaque et le plus pathétique, grâce à un ambitus vocal dont l’étendue ne cesse d’impressionner. Non moins spectaculaire est l’interprétation du baryton **Dominic Sedgwick**, dont l’immense talent lui permet de différencier avec une maestria stupéfiante les sept rôles que Britten lui a confiés, aussi distincts que le voyageur, le barbier, l’intendant de l’hôtel, le vieux gondolier ou le chef des musiciens ambulants : une même unité vocale pour une voix constamment métamorphosée. Du grand art. Dans le rôle d’Apollon, tout d’or vêtu, le contre-ténor **Danilo Pastore** enchaîne les performances avec la même

excellence, après les *Nozze di Teti* de Cavalli à Crémone en juillet, et *Il pomo d'oro* de Cesti à Innsbruck en août. Dans ce rôle ô combien symbolique ajouté pour l'opéra, qui n'est pourtant pas d'une grande difficulté vocale, Pastore allie la beauté d'un timbre riche en harmoniques et qui a gagné en épaisseur, à une présence scénique tout en retenue. Les autres rôles secondaires, tous impeccables, ne méritent que des éloges. Une mention spéciale pour les danseurs et les chœurs admirablement préparés par **Diego Maccagnoli**.

À la tête de l'orchestre **I pomeriggi musicali**, le chef **Daniel Smith** dirige avec une précision métronomique, attentif aux moindres inflexions d'une partition toujours surprenante, foisonnante, assurant avec naturel l'équilibre des pupitres, tout en alternant, avec une égale assurance, les moments d'une puissance tellurique et les *pianissimi* à peine susurrés. Une réussite magistrale et une soirée à marquer d'une pierre blanche.

CRITIQUE, opéra. BRESCIA, Teatro Grande, le 25 septembre 2026. BRITTEN : Death in Venice. T. Spence, D. Sedgwick, D. Pastore… Rodula Gaitanou / Daniel Smith. Crédit photo (c) New Reporter Favretti

---

CRITIQUE, zarzuela. MADRID,

Teatro de la Zarzuela, les 23 & 26 septembre 2026. BRETON : La Verbena de la paloma. B. Quiza / C. San Martin, C. Romeu / M. Rey-Joly… Nuria CASTEJON / Carlos ARAGON

Le *Teatro de la Zarzuela* de Madrid a ouvert sa saison 2026-2027 avec l'une des partitions les plus connues, populaires et représentatives du répertoire lyrique espagnol : « *La Verbena de la Paloma* », une œuvre brève, emblématique du *género chico*, et l'un des grands joyaux du répertoire de la *zarzuela*, composée par le prolifique compositeur espagnol Tomás Bretón (1850-1923), l'un des grands créateurs de la fin du XIXe siècle, dont la musique restitue magistralement l'atmosphère populaire du Madrid de ces années-là. L'intrigue, simple et sans prétention, se présente moins comme une grande histoire que comme un instantané théâtral de la ville. Sur un livret du dramaturge Ricardo de la Vega, elle met en scène les amours et la jalousie d'un jeune couple au cours d'une nuit de fête, dans le cadre des célébrations madrilènes de la Vierge de la Paloma.

En hommage au légendaire *Teatro Apolo* de Madrid, où « *La verbena de la Paloma* » vit le jour en 1894, le spectacle était

précédé d'un prologue comique et lyrique intitulé « *Adiós, Apolo* », sur des textes d'**Álvaro Tato**, destiné à rendre hommage aux nombreux artistes qui firent de ce théâtre la cathédrale du *género chico* à Madrid. Dans un séduisant jeu de théâtre dans le théâtre, la proposition recrée la répétition de la dernière représentation qui devait y être donnée en 1929, avant sa fermeture définitive, précisément avec cette œuvre de Bretón. D'une durée d'un peu plus d'une demi-heure, le prologue réunissait une intéressante sélection de pièces de compositeurs tels que Guerrero, Chueca, Valverde, Serrano et Torregrosa, offrant une vision précise du panorama musical espagnol de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, en pleine effervescence de ce que l'on a appelé la *Belle Époque espagnole*. Se succédaient ainsi quelques-uns des numéros les plus représentatifs du répertoire créé à l'Apolo : le chotis de la « *Garçon* » de « *El sobre verde* », la valse de Neptuno de « *El año pasado por agua* » et celle du Caballero de Gracia de « *La Gran Vía* », le tango du cinématographe de « *La gente seria* », la polka japonaise de « *El pobre Valbuena* » et la polka du photographe de « *El bateo* ». Le tout culminait avec un émouvant sonnet dédié à l'historique théâtre, avant de laisser place à la représentation proprement dite de « *La verbena de la Paloma* ».



Sur le plan vocal, toutes les parties furent défendues avec de solides moyens et beaucoup de soin par une distribution composée exclusivement de chanteurs espagnols. Dans le rôle de Julián, jeune homme tourmenté et extrêmement jaloux, le baryton **Borja Quiza** tira le meilleur parti d'un personnage qu'il connaît dans les moindres détails et dont la vocalité semble parfaitement correspondre à ses moyens. Sa présence physique et son aisance scénique contribuèrent de manière décisive à la réussite de sa caractérisation. En alternance dans le rôle (3 jours plus tard…), **César San Martín** ne fut pas en reste, faisant valoir des moyens vocaux solides qu'il sut déployer avec goût et une grande élégance. Objet de la jalousie de Julián, Susana fut incarnée avec beaucoup de conviction par les sopranos **Carmen Romeu**, puis **María Rey-Joly,** toutes deux très charismatiques sur scène, qui surent mettre la partie en valeur grâce à leurs beaux timbres et à une parfaite aisance dans la tessiture. Comme on pouvait s'y attendre, les deux distributions furent chaleureusement

applaudies dans le numéro le plus célèbre de l'œuvre, le duo « *¿Dónde vas con mantón de Manila? » (« Où vas-tu avec ton châle de Manille ? »)*.

Avec beaucoup de métier scénique, les sopranos **Milagros Martín** et **Gurutze Beitia** donnèrent vie respectivement à la très tempéramentale Séña Rita, marraine et protectrice de Julián, et à Antonia, la tante de Casta et Susana, au caractère bravache et volontiers gouailleur. Les sopranos **Ana San Martín** et **Lara Sagastizábal** s'acquittèrent elles aussi de leur tâche avec beaucoup d'à-propos, apportant, par leur sens comique et leur aisance scénique, une dimension particulièrement savoureuse au personnage de Casta. Autre grande triomphatrice de la soirée, la *cantaora* **Sara Salado**, dans le rôle de Soleá, contribua à recréer avec justesse l'atmosphère musicale et populaire de la fête, depuis le *tablao* du Café de Melilla. Son intervention *flamenca*, « *En Chiclana me crié…* » (« *C'est à Chiclana que j'ai grandi…* »), apporta une touche de couleur et d'enthousiasme qui lui valut une ovation particulièrement chaleureuse du public.

Dans le rôle de Don Hilarión, pharmacien vieillissant et séducteur invétéré, caricature d'une certaine masculinité de son époque, le ténor comique **Antonio Comas** étala avec beaucoup d'aplomb ses conquêtes amoureuses. Sans jamais en faire trop, il fit preuve d'une grande verve et d'une remarquable variété de moyens comiques, qui lui valurent les chaleureux applaudissements du public. Dans le rôle de son ami Don Sebastián, **Gerardo López** et **Jorge Rodríguez-Norton** offrirent un excellent contrepoint, avec beaucoup de métier et une riche palette de nuances interprétatives. Excellente également, la prestation de **Rafa Castejón** dans ses deux fonctions de metteur en scène et de tavernier. Les autres interprètes complétèrent avec bonheur une représentation d'un niveau vocal remarquable.



Le chœur de la maison, placé sous la direction d'**Antonio Fauró**, solide et bien préparé, se distingua particulièrement dans les célèbres seguidillas « *¡Por ser la Virgen de la Paloma!* » (« *Pour être la Vierge de la Paloma !* »), apportant tout le caractère festif et la saveur populaire qu'exige la partition. Pour sa part, l'**Orchestre de la Communauté de Madrid** livra une excellente prestation sous la direction de **Carlos Aragón**, qui sut mettre en lumière, avec une conduite sûre et une grande maîtrise, toute la richesse d'une partition qui, derrière son langage populaire et son apparente simplicité, révèle une écriture musicale d'une grande richesse et d'une réelle sophistication.

Éloignée de toute volonté de réinterprétation, la production scénique traditionnelle de **Nuria Castejón**, profondément ancrée dans l'esthétique populaire espagnole, offrit un cadre idéal au déroulement fluide de l'action, grâce à un minutieux travail de direction d'acteurs et de mouvements, tant pour les

solistes que pour les ensembles choraux. L'attreyante proposition visuelle repose sur la scénographie réaliste et détaillée de **Nicolás Boni**, qui recréa fidèlement sur scène une place du Madrid des Habsbourg, sur les magnifiques costumes de la créatrice **Gabriela Salaverri** et sur les lumières chaleureuses et précises d'**Albert Faura**. Les chorégraphies de Nuria Castejón, parfaitement intégrées à l'action, furent également l'un des points forts d'un spectacle qui sut immédiatement séduire le public.

L'enthousiasme de la salle, qui se prolongea par de nombreuses sorties des artistes et une ovation qui semblait ne jamais devoir prendre fin, confirma le succès de cette reprise – et couronna de belle manière les débuts prometteurs de la nouvelle saison du magnifique **Théâtre de la Zarzuela de Madrid** !

CRITIQUE, zarzuela. MADRID, Teatro de la Zarzuela, les 23 & 26 septembre 2026. BRETON : La Verbena de la paloma. B. Quiza / C. San Martin, C. Romeu / M. Rey-Joly… Nuria CASTEJON / Carlos ARAGON. Crédit photo (c) Elena Real

---

CRITIQUE, opéra (en version

concertante). MONTPELLIER / TOULOUSE (Opéra Comédie le 22/09 & Théâtre du Capitole le 26/09). M. A. CHARPENTIER : Médée. M. N. Lemieux, P. Nekoranec, J. Mey, F. Caton… Les Epopées, Stéphane Fuget (direction)

Il y a des chefs-d'œuvres lyriques qui, longtemps, sont demeurées dans l'ombre écrasante d'un Lully triomphant. *Médée,* créée en 1693, six ans après la mort du Surintendant de la Musique de Louis XIV, est de ceux-là. Unique tragédie lyrique de Marc-Antoine Charpentier, elle fut accueillie avec une certaine froideur par un public dérouté par ses italianismes et sa modernité harmonique. Pourtant, sur le livret magistral de Thomas Corneille, le compositeur déploie une écriture d'une subtilité rare : harmonies déchirantes, déclamation ciselée, enchaînements d'une fluidité presque troublante. C'est une partition où le sublime côtoie l'abîme, où la magicienne trahie par Jason passe de la supplication à la fureur avec une vérité psychologique saisissante. Depuis le renouveau baroque des années 1980, les versions de cette

œuvre emblématique se sont multipliées – Christie, Haïm, Niquet, García-Alarcón… -, mais celle qui nous occupe ce soir, portée par la tournée franco-belge de l'ensemble *Les Épopées* et du Chœur de Chambre de Namur, dirigés par Stéphane Fuget, restera sans doute comme l'une des plus marquantes.

Au centre d'une distribution d'une grande cohérence, il y a une interprète qui transcende tout. Car c'est rien moins que **Marie-Nicole Lemieux** qui incarne ici le personnage de Médée. Non pas qu'elle chante (seulement) le rôle : elle l'habite, le respire, le vit avec une vérité dramatique confondante. Sa prise de rôle dans cette œuvre, attendue de longue date, tient toutes ses promesses. La contralto canadienne déploie une palette émotionnelle d'une richesse inouïe : la tendresse blessée du premier acte, la rage sourde de la trahison, l'ironie mordante face à Créuse, puis la fureur sacrificielle du dénouement. Tout y est : la ligne de chant d'une noblesse absolue, la diction d'une clarté cristalline, les graves profonds et les aigus d'une insolence assumée. Scéniquement, dans cette version de concert qui n'autorise aucun artifice, elle impose une présence magnétique, un jeu tout en tension contenue puis en explosion libérée. On sort de là avec le sentiment d'avoir vu non pas une chanteuse, mais une tragédienne au sommet de son art, qui n'a cessé de nous donné des frissons, notamment lors des deux derniers actes… que nous ne sommes pas près d'oublier !…



Face à elle, **Petr Nekoranec** est une révélation. Le jeune ténor tchèque, dont on avait déjà remarqué les immenses qualités dans *Iphigénie en Tauride* à Nancy en 2023, prête à Jason une voix lumineuse et vaillante, d'une vaillance juvénile qui rend d'autant plus déchirant le portrait d'un homme déchiré entre passion et raison d'État. Sa prise de rôle est un succès total : timbre clair, projection impeccable, musicalité constante. Le duo qu'il forme avec Lemieux est d'une tension électrique. **Juliette Mey** confirme, après d'autres apparitions particulièrement remarquées, tout le bien que l'on pense d'elle. Sa Créuse est tendre, vulnérable, mais jamais mièvre ; la mezzo-soprano française dessine avec finesse les contours d'une jeune femme sacrifiée sur l'autel des ambitions masculines. **Claire Lefilliâtre**, en Cléone, apporte sa longue expérience du répertoire baroque français : la voix est souple, la déclamation naturelle, le style impeccable. **Camille Poul**, en Nérine et en l'Amour, fait valoir une voix de soprano claire et agile, tandis qu'**Étienne Bazola**, en Oronte, campe un

prétendant noble et touchant, avec une belle autorité juvénile. Quant aux membres du **Chœur de Chambre de Namur**, ils endossent avec un égal bonheur les parties solistes et les interventions chorales. La cohésion de cet ensemble, préparé avec soin, est un bonheur constant : les voix sont ardentes et la prononciation intelligible. Il faut hélas mentionner une ombre au tableau : **Frédéric Caton**, en Créon, apparaît fatigué (à Montpellier, comme à Toulouse…). La voix manque cruellement de puissance et de mordant, et le roi de Corinthe apparaît comme scéniquement pâle, presque effacé, là où l'on attendait un antagoniste d'envergure face à *la* Lemieux…



Si la distribution vocale appelle des superlatifs, il faut s'arrêter un instant sur ce qui constitue peut-être la plus grande réussite de cette tournée : la métamorphose de l'ensemble *Les Épopées* ! Lors de la première exécution à

l'**Opéra Comédie de Montpellier**, 4 jours plus tôt, l'ensemble avait laissé une impression très mitigée, avec un manque de justesse criant, un son globalement confus, un déficit de relief et de couleurs…. bref, de nombreuses *scories* instrumentales. Quelle différence, ce soir, au **Théâtre du Capitole** !… Dès l'acte I, la transformation est éclatante. Les cordes ont gagné en précision et en chaleur, les vents en netteté et en caractère ; le continuo – composé de basses de violon, violes, théorbes et du clavecin – tisse une texture d'une richesse et d'une couleur proprement somptueuses. L'expressivité de l'orchestre atteint son apogée dans l'invocation des Esprits par Médée (« *Noires filles du Styx* »), où l'inventivité harmonique de Charpentier est servie par une palette instrumentale d'une variété remarquable. Les flûtes de l'acte IV, ponctuées par une délicate clochette, enveloppent les « *fantômes aimables* » d'une atmosphère d'une douceur envoûtante. Et la trompette naturelle, plus qu'hésitante à Montpellier, sonne désormais avec une assurance et un éclat qui donnent aux scènes guerrières toute leur grandeur. Quant à **Stéphane Fuget**, dirigeant depuis le podium d'un geste à la fois vif et millimétré, il insuffle à ses troupes une vie électrique. Il a choisi (avec à-propos) de supprimer le *Prologue* pour plonger directement au cœur de la tragédie, gagnant ainsi en intensité dramatique. Ce parti pris, audacieux, se révèle payant : on est saisi dès les premiers instants, et l'on ne reprend son souffle… que près de 4 heures plus tard, à l'issue d'un dernier acte d'une noirceur et d'une puissance inouïes !…

Car ces 3 heures et 45 minutes de spectacle (avec l'entracte) passent ce soir comme un éclair, tant la tension dramatique est constante, tant la musique de Charpentier, servie avec une intense ferveur, captive et bouleverse. Et lorsque le rideau tombe sur le dernier tableau, sur cette Médée seule, coupée du monde médiocre qui voulait la bannir, c'est une salle pleine à craquer qui offre plus de dix minutes de rappels à l'ensemble de l'équipe artistique – avec une ferveur encore plus

délirante lors des saluts (en solo) de Marie-Nicole Lemieux. Le public toulousain, réputé exigeant, a reconnu ce soir qu'il venait de vivre quelque chose d'exceptionnel. Après Montpellier et Namur, la tournée touche à sa fin, mais Paris (le 30/09) et Compiègne (le 02/10) auront la chance de découvrir à leur tour ce qui restera, n'en doutons pas, comme l'un des grands événements de ce début de saison lyrique en France !

CRITIQUE, opéra (en version concertante). MONTPELLIER / TOULOUSE (Opéra Comédie le 22/09 & Théâtre du Capitole, le 26/09). M. A. CHARPENTIER : Médée. M. N. Lemieux, P. Nekoranec, J. Mey, F. Caton… Les Epopées, Stéphane Fuget (direction). Crédit photo (c) OONM

CRITIQUE, opéra. ROUEN, Théâtre des Arts, le 25 septembre 2026. VERDI : Macbeth. A. Isaev, E. Sinnakova, P. Chen, M. Roma… Ambre KAHAN / Pierre

DUMOUSSAUD

Disons le d’emblée, la nouvelle production de *Macbeth* de Giuseppe Verdi présentée par l’Opéra Orchestre Normandie Rouen, en coproduction avec l’Opéra national de Bordeaux, est un véritable événement. Rarement le chef-d’œuvre shakespearien revu par Verdi n’aura paru aussi viscéral, aussi moderne, aussi nécessaire. Portée par la vision organique de la metteuse en scène Ambre Kahan et la direction tout feu tout flamme du jeune chef bordelais Pierre Dumoussaud, cette soirée marque les esprits et confirme, s’il en était besoin, le formidable dynamisme de la maison normande.

Pour sa toute première mise en scène lyrique, **Ambre Kahan**, fondatrice de la compagnie *Get Out*, frappe un grand coup. Loin des reconstitutions historiques figées, elle choisit de tisser une métaphore visuelle saisissante : la nature y envahit peu à peu l’espace scénique, recouvrant ses droits à mesure que la paranoïa et le remords rongent les protagonistes. La boue, le sang, le feu et la fumée côtoient l’esthétique corsetée de la Renaissance italienne, plongeant les spectateurs dans une Écosse sauvage hantée par ses défunts. On ne sort pas indemne de la forêt de Birnam, confie-t-elle, analysant le couple Macbeth comme une *« entité monstrueuse soudée par une infertilité tragique »*. Le décor d’**Anne-Sophie Grac**, les costumes de **Colombe Lauriot-Prévost** et les lumières de **Zélie Champeau** concourent à cette plongée dans les tréfonds de la psyché humaine et de la soif de pouvoir. C’est une lecture exigeante, intelligente, qui ne sacrifie jamais le drame à l’esthétique.

La distribution vocale par ailleurs réunie pour cette production est tout simplement exceptionnelle. Chaque artiste porte son rôle avec une intensité confondante, et l'alchimie entre les voix est constante, à commencer par le baryton Russe **Aleksei Isaev** qui incarne un Macbeth d'une puissance et d'une fragilité déchirantes. Sa voix, à la fois sombre et lumineuse, épouse les méandres du tyran avec une vérité saisissante. Face à lui, la soprano Ukrainienne **Ekaterina Sannikova** est une Lady Macbeth d'une incandescence absolue. Sa voix incisive et puissante, d'une agilité rare dans les pages les plus redoutables de la partition, glace le sang autant qu'elle fascine. Leur duo est d'une rare complémentarité, véritable colonne vertébrale de la tragédie.



La basse Chinoise **Peixin Chen** campe un Banco d'une noblesse et d'une profondeur remarquables, tandis que le jeune et excellent ténor italien **Matteo Roma** livre un Macduff

enthousiasmant, notamment dans l'air « *Ah, la paterna mano* », où toute la douleur du père est rendue avec une émotion rare. Le ténor **Néstor Galván** incarne un Malcolm convaincant et bien chantant. La mezzo-soprano **Irina Sherazadishvili** prête sa voix à la Suivante de Lady Macbeth avec un engagement constant. De son côté, le jeune baryton-basse **Lysandre Châlon** campe avec une autorité tranquille le Médecin, le Héraut, le Domestique et une Apparition. Enfin, le comédien **Jean Aloïs Belbachir**, également dramaturge de la production, donne chair au roi Duncan avec une présence magnétique.

Dans la fosse, **Pierre Dumoussaud** signe ses débuts en tant que **directeur musical de l'Orchestre de l'Opéra Normandie Rouen**, et le moins que l'on puisse dire, c'est que l'événement tient toutes ses promesses ! De cette œuvre inconfortable, le jeune chef bordelais restitue les micro-organismes corrosifs, la violence poisseuse et les éclaboussures fulgurantes. Sa baguette ne traîne jamais : la musique a toujours l'ascendant, elle précède le mouvement, elle catalyse les obsessions des personnages. Les cuivres de l'Orchestre de l'Opéra Normandie Rouen sont droits et nobles, les cordes incisives, et l'adrénaline insufflée par le chef à travers des motifs qui se coupent tour à tour la parole réagit à l'appel des ténèbres sous une forme toujours différente. Le ***Chœur Accentus*** **/ Opéra Orchestre Normandie Rouen** et le **Chœur de l'Opéra national de Bordeaux**, préparés par **Vito Lombardi**, ajoutent à la grandeur de l'ensemble.

Il est intéressant de noter que, au même moment, Liège propose une autre lecture de l'ouvrage, signée **Stefano Poda**. Entre le minimalisme futuriste et l'univers post-apocalyptique du metteur en scène italien, qui tisse de rouge le destin tragique de Macbeth dans une scénographie démesurée, et l'approche organique et tellurique d'Ambre Kahan à Rouen, le public a l'immense privilège de pouvoir comparer deux visions radicalement différentes du même chef-d'œuvre. C'est le signe d'une vitalité artistique exceptionnelle, et cette double

actualité ne peut que réjouir les amoureux d’opéra.

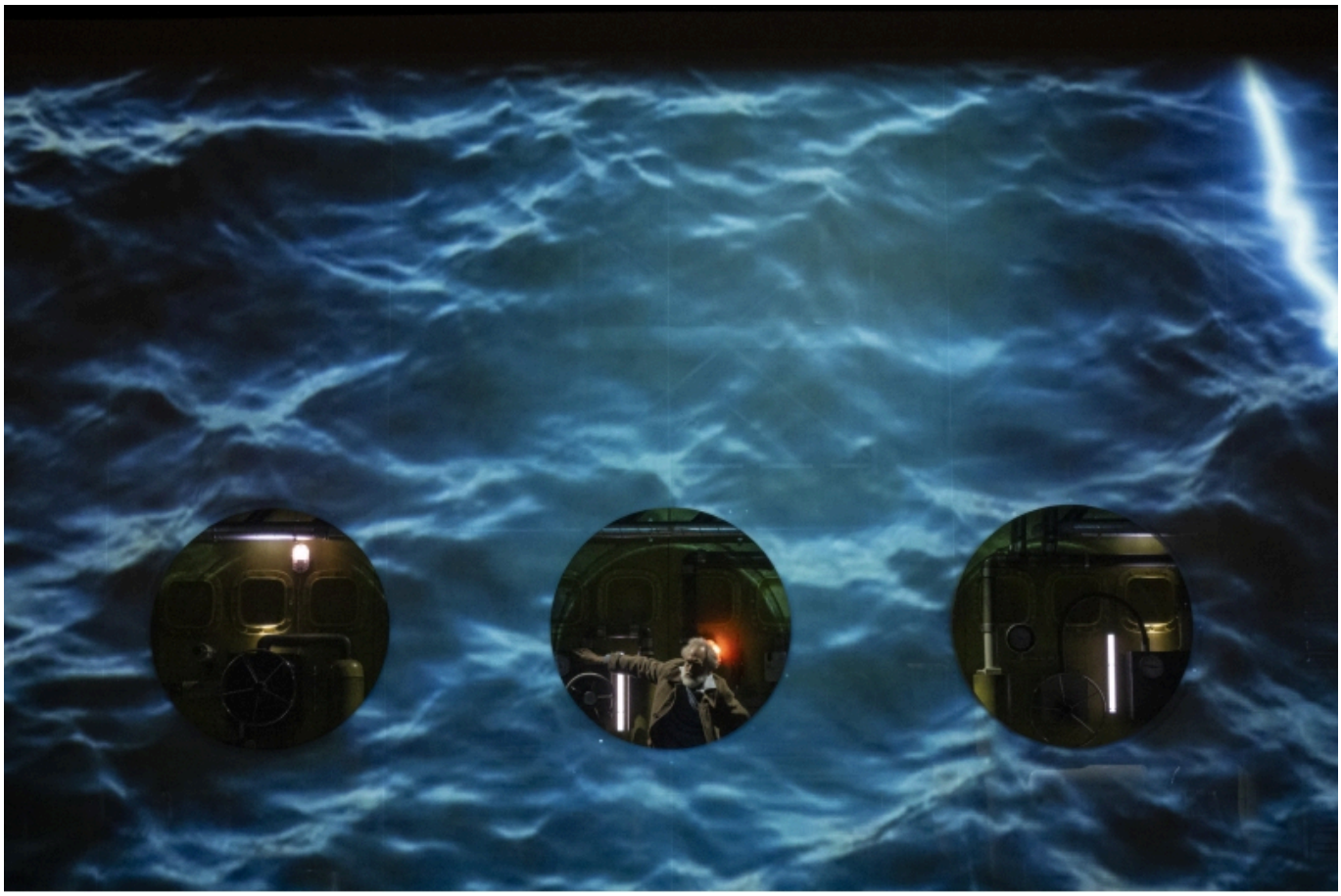


CRITIQUE, opéra. ROUEN, Théâtre des Arts, le 25 septembre 2026. VERDI : Macbeth. A. Isaev, E. Sinnakova, P. Chen, M. Roma… Ambre KAHAN / Pierre DUMOUSSAUD. Crédit photographique (c) Caroline Doutre

CRITIQUE, opéra. GENÈVE, Bâtiment des Forces Motrices, le 24 septembre 2026. F. MARTIN : La Tempête. C. Trottmann, S. Degout, J. Dran, N. Cavallier. Netia Jones / Thierry Fischer

Redécouvrir l'opéra *La Tempête* de Frank Martin est un choc pour les publics du XXIe siècle. Pour son premier mandat à la tête du Grand Théâtre de Genève, Alain Perroux en choisit la version française (signée de Pauline Martin, sœur du compositeur), précisément créée au Grand Théâtre de Genève en 1967, plutôt que la version originale allemande (1956, Opéra de Vienne). Pour cette nouvelle production, le Bâtiment des Forces Motrices (usine hydraulique), sis entre les deux bras du Rhône, semble déjà une manière de l'apprivoiser : le public traverse le hall des turbines avant d'accéder à la salle. Dans la tragicomédie *The Tempest* de William Shakespeare (1611), Miranda et son père Prospero accueillaient en effet les naufragés sur leur île mystérieuse. Au creux de ce méta-théâtre, les passions humaines s'y épanchaient.

Guidé par ses expériences de musiques de scène (de Sophocle à Shakespeare), ainsi que par ses puissants oratorios (*Le Vin herbé*), le compositeur suisse élabore son opéra avec ses propres outils, taillant son livret sur l'adaptation allemande de la tragicomédie (von Schlegel). Après ses illustres devanciers inspirés par *La Tempête* (Purcell, Berlioz, Tchaïkovski, Adès, etc.), Martin semble se concentrer sur le défi de suivre et caractériser les trois groupes qui se confrontent dans cette sorte de robinsonnade dystopique. Celui du magicien Prospero (sombres monologues sur orchestration grave) et de sa fille Miranda (sobre chant lyrique) s'oppose au prosaïsme populaire incarné par le rustre Caliban, rejoint par deux matelots ivrognes (registre parlé et de la chanson). Profilé en *happy few* mafieux, celui des nobles italiens naufragés (encanaillement *jazzy*) incarne le clan familial de Prospero, qui a jadis usurpé sa couronne de duc de Milan et l'a exilé. Apte à traverser ces univers clivés, l'esprit Ariel (rôle dansé et parlé, sur fond choral) assure, lui, les secrets agissements du tyran Prospero. Tout en éclairant les auditeurs, ces caractérisations musicales dévoilent l'éclectisme stylistique de Martin, dans la veine d'un Kurt Weill ou d'un Ernst Krenek. Plus largement, aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, l'opéra aborde les questions politiques de domination, de vengeance, de science destructrice (l'IA d'aujourd'hui), avant de s'orienter vers la réconciliation et le pardon. *In fine*, ces deux valeurs sont en effet prônées par Prospero, déposant les armes de sa vengeance face aux amours de sa fille et de Fernando, fils de l'usurpateur. Tout au plus, peut-on regretter que l'esthétique moraliste du prêche (F. Martin est fils de pasteur) prend ici le dessus, ce qui minimise l'insolence shakespearienne tout comme le lyrisme opératique.



Familière de la geste shakespearienne, la metteuse en scène britannique **Netia Jones** conçoit une dramaturgie éclairante et humoristique en maîtrisant toute la chaîne visuelle (scénographie, costumes). En complicité des lumières de **Malcolm Rippeth** et des vidéos sous-marines du *studio Lightmap*, l'illusion devient immersive pour le public, dès la tempête orchestrale introductive, entrevue depuis les hublots du navire. La transposition de l'île vers le laboratoire d'un savant actuel fonctionne autour d'un dispositif à bastingage en îlot central, supportant quatre sphères supposément électrostatiques. Ce dispositif à tournette ouvre-t-il la référence à la rotation de la terre, du temps écoulé (?). Ces quatre globes ou planètes se transforment en écran magique lors des apparitions d'Ariel, vidéos filmées en temps réel, sur un fond de nuages ou de cordages maritimes. Au sein de cet univers clos, placé sous la férule de Prospero, le regard subversif fait heureusement mouche. Pour exemple, un clip

vidéo humoristiquement compassé détourne la nature du spectacle mythologique offert au jeune couple, sur une danse néo-baroque. Quant au grotesque, son climax est atteint dans les tribulations burlesques des ivrognes qui éructent (parlé et chanté) et se roulent au sol avec délectation.

A la tête du vaisseau amiral – **Orchestre de la Suisse romande**, **Chœur du Grand Théâtre de Genève** –, le chef d'orchestre **Thierry Fischer** (qui a enregistré la version allemande, pour le label Hyperion) dégage les influences multiples qui parcourent cette *partition-monde* de l'après-guerre dont l'orchestration se renouvelle perpétuellement. Sans que la notion de collage s'impose, le chef genevois enchaîne les balancements debussystes du Prélude, dose le contrepoint aéré sous le chant ou bien cède le terrain aux accentuations du *big band*. Les clins d'œil musicaux enrichissent la palette : couleur régionale du tambourinaïre/ flûte, sonnerie de Big Ben, *incipit* de la *Marche nuptiale*. Tout aussi valeureux, l'orchestre de chambre (clavecin et vents) accompagne le petit chœur mixte personnifiant Ariel, depuis la coulisse. Quelle complicité de la fosse jusqu'au plateau et aux coulisses !

La distribution de haut vol rend justice à cette remise à la scène. Magnifiant la double stature du savant fou et du père surprotecteur (rôle initialement conçu pour Dietrich Fischer Dieskau) le Prospero souverain de **Stéphane Degout** la surplombe par le mordant de son chant rompu à la mélodie, au lied et à l'opéra. Pour camper le jeune couple amoureux qui balaye les antagonismes intrafamiliaux, la soprano **Catherine Trottmann** (Miranda) et ténor **Julien Dran** (Ferdinand) sont éloquents, l'une par sa luminosité naturelle (timbre et présence), l'autre par la vigueur d'un lyrisme sincère.



Dans le clan italien, la profondeur vocale de la basse **Nicolas Cavallier** (roi Alonso de Naples) fait mouche, tandis que la prestance brillante d'**Edwin Crossley-Mercer** (Sébastien) talonne celle du jeune ténor **Léo Vermot-Desroches** (Antonio), âpre à s'imposer chez ses aînés mafieux. On apprécie l'élégance stylée de **Glen Cunningham** (Adrien) et la sensibilité émouvante de la basse **Christian Immler** (Gonzalo). Toutefois, on peut regretter que le compositeur ne les dote guère d'ensembles vocaux, d'ordinaire si riches dans l'opéra shakespearien, du *Falstaff* de Verdi jusqu'au *Songe d'une nuit d'été* de Britten.

Pour incarner les couplets avinés des clowns, les trois chanteurs sont parfaitement appariés. Le ténor **François Rougier** (Trinculo) pousse la chansonnette et le verbe cru pour bousculer son compère, le baryton **Christophe Gay** (Stephano). La bande s'élargit au truculent Caliban, géant tatoué,

superbement incarné par **Alex Rosen**, du *Sprechgesang* rythmé au-dessus du tuba jusqu'au chant lyrique. N'omettons pas le maître d'équipage, **Georgiy Derbas-Richter**, qui tient fermement le gouvernail lors de la scène introductive du naufrage. Dans le rôle du danseur-comédien Ariel, le jeune **Joseph Chosson** donne l'illusion d'un être facétieux et sans poids, tel le Puck du *Songe d'une nuit d'été*. Enfin, le **Chœur du Grand Théâtre de Genève**, préparé par **Mark Biggins**, délivre une belle prestation dans l'épisode tempétueux, tout comme dans les délicates prestations de coulisse, pour partie issues du cycle des *Cinq chants d'Ariel*.

L'affluence et le grand succès public couronnent cette redécouverte d'un opéra qui devrait tenir son rang… derrière l'étincelant *A Midsummer Night Dream* de Britten et Pears (1960).



CRITIQUE, opéra. GENÈVE, Bâtiment des Forces Motrices, le 24 septembre 2026. F. MARTIN : La Tempête. C. Trottmann, S. Degout, J. Dran, N. Cavallier. Netia Jones / Thierry Fischer. Crédit photographique (c) Carole Parodi

---

CRITIQUE, opéra. LIEGE, Opéra Royal de Wallonie, le 24 sept 2026. VERDI : Macbeth. L. Micheletti, E, Plonka… Stefano PODA / Giampaolo BISANTI

C’est une véritable claque artistique que nous offre l’Opéra Royal de Wallonie-Liège pour l’ouverture de sa saison. Avec ce *Macbeth* de Giuseppe Verdi, la maison liégeoise frappe un grand coup et prouve, s’il en était encore besoin, qu’elle figure parmi les scènes lyriques les plus audacieuses et les plus passionnantes d’Europe. Portée par la baguette fougueuse de Giampaolo

Bisanti et la vision démiurgique de Stefano Poda, cette nouvelle production est un événement total, une de ces soirées dont on sort transformé, le souffle court et les yeux encore emplis de visions grandioses.

C’est d’abord la fosse qui soulève l’enthousiasme : l’**Orchestre de l’Opéra Royal de Wallonie-Liège**, placé sous la direction de son directeur musical, déploie une intensité dramatique inouïe. **Giampaolo Bisanti**, qui connaît la partition sur le bout des doigts pour l’avoir notamment dirigée à Vienne, insuffle à cette œuvre sombre une urgence vitale, une tension permanente qui ne se relâche jamais. Sa direction est à la fois précise et incandescente, sculptant les climats avec un sens du théâtre consommé. Les *crescendi* sont vertigineux, les silences habités, et l’on sent à chaque instant un chef habité par la tragédie shakespearienne, capable de faire palpiter les cordes les plus ténébreuses comme d’embraser les cuivres lors des scènes de banquet hallucinées. Sous sa baguette, la partition de Verdi révèle toute sa modernité, sa violence et sa beauté foudroyante.



Mais si la fosse est en feu, la scène ne l’est pas moins, grâce à l’art total de **Stefano Poda**. Le metteur en scène italien, qui signe ici non seulement la mise en scène mais aussi les décors, les costumes, les lumières et la chorégraphie, livre une lecture visuelle d’une puissance rare. Son *Macbeth* est un tombeau minéral aux parois étouffantes, un labyrinthe d’escaliers vertigineux, où les personnages errent comme des âmes en peine, prisonniers d’un royaume qui se referme sur eux. L’espace scénique monumental, d’une blancheur lunaire, se transforme au fil du drame en une machine infernale, peuplée de corps pétrifiés et de cages mouvantes. Poda orchestre une véritable alchimie scénique où chaque tableau est une vanité, une méditation sur le pouvoir, la peur et la culpabilité. On songe à Pompéi, à l’Homme-Dieu des symbolistes belges, mais on est surtout saisi par la cohérence et la beauté formelle d’un univers qui ne ressemble à aucun autre. Le ballet des sorcières, véritable moteur métaphysique

du destin selon Verdi, devient ici une force chorale obsédante, une présence à la fois grotesque et sublime qui hante chaque recoin du plateau.



La distribution réunie pour cette production est à la hauteur de cette démesure. **Luca Micheletti**, qui a récemment incarné Macbeth sous la baguette de Riccardo Muti à Turin, compose un usurpateur d'une densité dramatique exceptionnelle. Sa voix de baryton, tour à tour caressante et rugissante, épouse toutes les nuances d'un personnage rongé par l'ambition et la terreur. Face à lui, **Ewa Płonka** campe une Lady Macbeth d'une intensité glaçante, déjà saluée sur les plus grandes scènes internationales. Sa scène de somnambulisme, portée par un orchestre suspendu et une lumière irréelle, est un moment de pure magie noire, un sommet d'intensité dramatique. Le couple infernal fonctionne à merveille, et leur alchimie scénique donne des frissons. La distribution est complétée avec un soin

remarquable par des artistes de premier plan, à l'image de **Gianluca Buratto** en Banco profondément humain, ou de **Matteo Desole** en Macduff d'une noblesse bouleversante.

Faut-il le préciser ? Cette production est un triomphe. L'Opéra Royal de Wallonie-Liège ouvre sa saison sous les meilleurs auspices avec un *Macbeth* qui fera date. Une soirée d'une beauté sombre et envoûtante, où le pouvoir se paie de sang et où l'art, lui, se paie de génie.



CRITIQUE, opéra. LIEGE, Opéra Royal de Wallonie, le 24 sept 2026. VERDI : Macbeth. L. Micheletti, E, Ptonka… Stefano PODA / Giampaolo BISANTI. Crédit photo (c) Jonathan Berger

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille. THOMAS : Hamlet. J. Osborn, A. Zaharia, C. Margaine, J. Teitgen… Krzysztof Warlikowski / Michael Schønwandt

Créée en 2023 avec le baryton Ludovic Tézier, la production d'*Hamlet* d'Ambroise Thomas (1811-1896) revient à l'Opéra Bastille dans sa version pour ténor. Autour d'un plateau vocal de haut vol, le spectacle imaginé par l'imprévisible Krzysztof Warlikowski explore brillamment la psyché de l'un des personnages emblématiques du drame shakespearien, en l'enfermant dans un hôpital psychiatrique, comme condamné à revivre éternellement les événements tragiques de son existence.

Hamlet (1868) semble retrouver une place au répertoire lyrique, comme le prouvent les récentes productions présentées à l'Opéra-Comique ou à Angers-Nantes Opéra. Cette résurgence permet de redécouvrir une partition longtemps

éclipsée par les grands opéras français de la même époque, malgré l'incontestable succès rencontré de son vivant. Thomas ne cherche pas à rivaliser avec les effets de masse des modèles du genre, préférant mettre au centre de l'attention la clarté de la déclamation, l'expressivité du chant et la caractérisation des personnages. L'orchestre accompagne plus qu'il ne domine, avec une économie de moyens qui rappelle parfois l'art de Meyerbeer, débarrassé de tout effet spectaculaire. Quelques traits de couleur, comme la présence remarquée du saxophone, suffisent à singulariser une orchestration qui reste essentiellement au service des voix. **Michael Schønwandt** en revèle toute la finesse en un geste d'une douceur sans afféterie, qui tisse des lignes claires et subtiles, toujours au service de l'action dramatique.

L'adaptation de Shakespeare par **Jules Barbier** et **Michel Carré** conserve une efficacité remarquable, en resserrant l'intrigue autour des enjeux principaux, débarrassés de leur dimension philosophique : le spectre du père, les désirs de vengeance, la culpabilité de Gertrude, la folie d'Ophélie et le conflit entre Hamlet et son oncle Claudius. Surtout, le livret ne relâche jamais la tension, malgré des scènes délibérément étirées. Même lorsque l'opéra s'éloigne de Shakespeare, notamment lors du dénouement heureux préservant la vie d'Hamlet, il parvient à convaincre de sa force dramatique. C'est précisément cette différence finale avec l'original qui inspire la mise en scène de Krzysztof Warlikowski : la fascination pour la condamnation à survivre d'Hamlet prend la forme d'un traumatisme familial insoluble, en forme de cauchemar perpétuel.



Le spectacle surprend tout d’abord en recomposant la temporalité de l’ouvrage. Le premier acte se situe vingt ans après les événements, avant que l’action ne bascule dans le passé jusqu’à un dernier acte à nouveau placé dans le temps présent. Cette construction en arche propose une cohérence nouvelle au livret, où les épisodes revécus par Hamlet apparaissent comme autant de souvenirs ou de fantasmes d’un homme prisonnier de lui-même. Le superbe décor aux allures carcérales, revisité de manière virtuose tout du long, impose une atmosphère initiale sombre et étouffante, en contraste avec les accoutrements et attitudes volontairement grotesques des personnages – comme autant d’irruptions de l’imaginaire. Danse et mime occupent ainsi une place essentielle, faisant surgir sur scène des figures silencieuses qui prolongent ou déforment l’action chantée, tout en brouillant les frontières

entre rêve et réalité.

Les références artistiques prolongent cette lecture, notamment les extraits du film *Les Dames du bois de Boulogne* (1945) de Robert Bresson, diffusés sur un vieux téléviseur, tandis que l'immense lune qui domine le plateau peut évoquer aussi bien le temps suspendu, la nuit éternelle ou le monde féminin. Les visions de l'enfance abondent, comme pour signifier le sacrifice d'une vie adulte inaboutie : Ophélie apparaît plusieurs fois grimée en petite fille, comme plusieurs choristes dans les scènes hallucinatoires, tandis que le Spectre du père prend les traits d'un inquiétant clown blanc, doté des griffes de *Nosferatu*. Warlikowski minore en revanche les rapports troubles entre Hamlet et sa mère (comme a pu le faire, entre autres, Olivier Py avant lui…) : Gertrude demeure une figure froide et distante, comme un contrepoint réaliste aux visions de son fils. Enfin, la folie d'Ophélie constitue un autre visage de l'enfermement : à l'obsession d'Hamlet pour son passé répond le refuge de la jeune femme dans un monde intérieur protecteur, qui la soustrait progressivement à son entourage mortifère.

A ce foisonnement d'une grande force visuelle répond un plateau vocal tout aussi investi, qui reçoit une ovation méritée en fin de représentation. **John Osborn** impose un Hamlet d'une diction toujours étourdissante, servie par un sens dramatique très sûr. L'agilité reste remarquable sur toute la tessiture, avec une clarté d'émission notable dans les changements de registre. A ses côtés, **Adela Zaharia** se montre un cran en dessous pour la prononciation, avec un *vibrato* prononcé dans ses premières interventions. Elle séduit davantage dans ses grands airs, parmi les plus exigeants de la partition, faisant valoir le velouté de son timbre et son engagement toujours juste. **Jean Teitgen** assure une présence ténébreuse saisissante, avec une magnifique résonance et une projection souveraine. On retrouve avec bonheur le tempérament flamboyant de **Clémentine Margaine**, qui investit Gertrude d'une

voix gorgée de couleurs et d’intentions, au service d’un rôle qui lui va comme un gant. Les seconds rôles montrent aussi un haut niveau, au premier rang desquels **Julien Henric**, très engagé en Laërte, tout autant que **Laurent Naouri**, en spectre inquiétant. Enfin, le Choeur de l’Opéra de Paris complète cette réussite par sa cohésion et sa parfaite mise en place, démontrant toute son adéquation avec le répertoire national.



CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille. THOMAS : Hamlet. John Osborn (Hamlet), Adela Zaharia (Ophélie), Jean Teitgen (Claudius), Clémentine Margaine (Gertrude), Julien Henric (Laërte), Laurent Naouri (Spectre), Manase Latu (Marcellus), Vartan Gabrielian (Horatio), Chœur et Orchestre de l’Opéra national de Paris, Ching-Lien Wu (cheffe de chœur), Michael Schønwandt (direction musicale) / Krzysztof Warlikowski (mise en scène). A l’affiche de l’Opéra national de Paris, jusqu’au

9 octobre 2026. Crédit photo © Bernd Uhlig

CRITIQUE, opéra. LA COROGNE, Palacio de la Opera, le 19 septembre 2026. JANACEK : Jenufa. V. Goikoetxea, E. Weissova, A. Roy, J. Lainez… Emiliano SUAREZ / Jose Miguel Pérez Sierra

Un grand succès a marqué l'ouverture de la 74e saison de l'Association Amis de l'Opéra de La Corogne, qui présentait pour la première fois en Galice *Jenůfa* de Leoš Janáček, œuvre charnière dans le catalogue opératique du compositeur tchèque, à partir de laquelle il allait transformer radicalement sa manière d'écrire, développant un nouveau langage musical fondé sur l'observation de la parole, du rythme et de l'intonation, qu'il approfondirait dans ses œuvres

ultérieures. Le livret du compositeur lui-même, inspiré de la pièce de théâtre *Její pastorkyňa* de la dramaturge Gabriela Preissová, raconte une histoire d'infanticide et de rédemption, traversée par la culpabilité, la pression sociale et la nécessité du pardon.

La distribution vocale, d'une très grande qualité et composée presque entièrement de chanteurs espagnols, a clairement témoigné de la bonne santé dont jouit actuellement l'art lyrique espagnol. Pour ses débuts dans le rôle, la soprano **Vanessa Goikoetxea** a remporté un succès personnel largement mérité dans le rôle de la jeune orpheline Jenůfa. Sa voix de *lirico-spinto*, généreuse et ductile, s'est révélée idéale pour le personnage, auquel elle a offert une interprétation vibrante et délicate, sensible et raffinée, qu'elle a su sculpter avec une infinie variété d'accents et de couleurs, restituant avec une remarquable justesse l'évolution psychologique de son personnage. Sa prière à la Vierge, « *Zdrávas královno* » (« Je vous salue… »), au deuxième acte, s'est révélée bouleversante et a constitué l'un des moments les plus émouvants de la soirée.

À la pointe masculine du triangle amoureux qui fait avancer la tragédie, le ténor **Alejandro Roy** s'est montré exceptionnel dans le rôle du jaloux et rancunier Laca Klemeň. Il y a fait valoir une voix robuste, au timbre sombre et homogène, riche en nuances et en contrastes. À cela s'est ajoutée une composition de haut vol, riche en ressources théâtrales, grâce à laquelle il a incarné un homme manchot et souffrant de difficultés motrices, caractéristique judicieuse introduite par la mise en scène qui accentuait encore davantage sa vulnérabilité au sein de la famille. L'autre ténor de l'opéra, le talentueux **Joan Laínez**, n'a pas été en reste et a véritablement fait des étincelles dans son rôle, dessinant le

jeune Števa Buryja avec des moyens vocaux impressionnants, d'une grande richesse de timbre et d'un éclat remarquable tant dans le registre central que dans l'aigu.



Seule interprète étrangère de la distribution, la soprano dramatique tchèque **Eliška Weissová** a laissé une excellente impression dans le rôle de la veuve rigide et orgueilleuse Kostelnička, personnage déchiré par la douleur, le désespoir et le poids des conventions sociales. Maîtrisant le rôle jusque dans ses moindres détails, elle a fait entendre une voix séduisante, puissante et souple, au large registre, soutenue par une technique solide et un tempérament dramatique d'une grande intensité. Sur scène, elle s'est montrée engagée et expressive, offrant à la soirée des moments électrisants, notamment dans son monologue « *Co chvíla…* » (« *D'ici un instant…* »), où le désespoir précipite Kostelnička vers la décision de sacrifier le nouveau-né. Son cri bouleversant « *Jako by sem smrt načuhovala !* » (« *Comme si la mort se*

penchait par ici ! »), qui clôt l'acte, a produit un effet théâtral d'une puissance difficile à oublier et fait sursauter plus d'un spectateur. Chapeau !

Dans les rôles secondaires, se sont particulièrement distingués par leur efficacité vocale et leur engagement scénique la mezzo-soprano **Cristina Faus** en grand-mère Stařenka Buryjovka, la soprano **Ruth González** en Jano, la mezzo-soprano **Belén Vaquero** en Karolka et le baryton-basse **Javier Agudo**. L'**Ensemble Choral Gaos**, placé sous la direction de **Fernando Briones**, a livré une prestation très remarquée, faisant preuve d'une excellente préparation et d'une belle homogénéité dans les interventions folkloriques des recrues du premier acte ainsi que dans le chœur nuptial du troisième.

Sur le plan musical, l'**Orchestre symphonique de Galice**, dirigé par le chef espagnol **José Miguel Pérez-Sierra**, a compté parmi les grandes réussites de la soirée, offrant une lecture inspirée de la partition de Janáček, d'une exubérante richesse de timbres, d'une grande précision rythmique et d'une remarquable opulence sonore, même si cette dernière n'a pas toujours facilité le travail des chanteurs.



Coproduite avec la compagnie lyrique *Opera Garage,* la production scénique à la conception résolument cinématographique, signée **Emiliano Suárez**, a présenté dans l'ensemble de nombreux mérites. Le metteur en scène espagnol a recherché un équivalent contemporain susceptible de rapprocher l'intrigue du spectateur et a transposé l'action de la Moravie rurale de la fin du XIXe siècle dans une petite communauté pauvre de l'Amérique profonde du milieu du XXe siècle. L'idée fonctionne dans l'ensemble et ne trahit pas l'essence même du drame : la pression sociale et morale exercée par la communauté sur les individus. Les directions d'acteurs, particulièrement bien élaborées, ont clairement défini les caractères des personnages et les relations complexes qui les unissent. Plus controversé, en revanche, fut le choix de présenter le chœur comme une sorte de force du mal, visible uniquement par Kostelnička et Števa, éliminant ainsi le peuple en tant que représentation de la pression sociale et morale de

la communauté. Autre licence prise par le metteur en scène : la modification de la fin originale. Cherchant à donner davantage de pouvoir à la protagoniste et à transmettre un message de résistance, de dépassement et de résilience, Suárez fait en sorte que Jenůfa quitte Laca et parte seule vers une nouvelle vie, cherchant à se reconstruire après la tragédie. Une conclusion qui s'éloigne substantiellement de celle imaginée par Janáček, où le pardon et la transfiguration de la douleur trouvent leur accomplissement dans l'amour entre Jenůfa et Laca.

Un cadre remarquable pour le déroulement de l'action est fourni par **Alfons Flores**, responsable de la scénographie, qui situe le premier acte dans un espace ouvert : une station-service isolée au bord de la route, servant de centre à la vie sociale de la communauté. En contraste, le deuxième acte se déroule dans l'intérieur sombre, oppressant et claustrophobique d'une maison de pierre, tandis que le troisième revient à un espace intérieur, cette fois dominé par une grande porte à travers laquelle pénètre la lumière, introduisant une puissante image d'ouverture, comme si ce qui était resté caché pouvait enfin être mis au jour. La conclusion de l'opéra, indépendamment de la controverse que peut susciter la modification du dénouement, s'est révélée visuellement très réussie : Jenůfa s'éloigne, presque absorbée par la lumière, à la recherche d'une nouvelle vie en solitaire. Le travail sur les lumières de **Luis Perdiguero** y a contribué de manière décisive : tout au long de l'opéra, il a créé des atmosphères d'une grande force expressive, parfaitement intégrées au déroulement de l'action. Excellent également, le travail de la créatrice Ana Garay, dont les costumes inspirés des années 1950 ont recréé avec authenticité l'atmosphère rurale et pauvre à laquelle renvoie la proposition de Suárez.

Une fois le rideau tombé, de grandes ovations ont salué l'ensemble des interprètes de la part d'un public

enthousiaste, qui a célébré le choix de la compagnie de proposer un titre peu courant sous ces latitudes et l’ouverture particulièrement prometteuse de cette nouvelle saison d’opéra.

CRITIQUE, opéra. LA COROGNE, Palacio da Opera, le 19 septembre 2026. JANACEK : Jenufa. V. Goikoetxea, E. Weissova, A. Roy, J. Lainez… Emiliano SUAREZ / Jose Miguel Pérez Sierra. Crédit photo (c) Alfonso Rego