CRITIQUE, opéra. CARDIFF, Wales Millennium Centre, le 20 septembre 2026. BARTOK : Le Château de Barbe-Bleue / STRAVINSKY : Oedipus Rex. C. Rice, N. Berg, P. Hoare… Joe Hill-Gibbins / Lidiya Yankovskaya

Le *Welsh National Opera* a ouvert sa saison avec un diptyque associant *Le Château* de Barbe-Bleue de Béla Bartók et *Oedipus Rex* d'Igor Stravinsky, sous la direction scénique de Joe Hill-Gibbins. Le programme affichait une ambition claire : faire dialoguer deux œuvres du vingtième siècle autour du pouvoir, du destin et de l'enfermement psychologique. Le résultat vocal a largement tenu cette promesse. La cohérence scénique, en revanche, laisse une impression plus mitigée, la maison galloise ayant repris telle quelle une mise en scène déjà vue à l'*English National Opera,* plutôt que de bâtir une lecture qui lui soit propre.

Le décor, unique pour les deux ouvrages, reprend en effet le dispositif conçu à
Londres : une longue tablée dépouillée, blanche pour *Barbe-*

Bleue, repeinte en
rouge et fragmentée en plusieurs tables pour *Oedipus Rex*, où elle évoque
davantage une cantine d'une entreprise qu'un lieu de tragédie antique. Les chanteurs y grimpent, s'y agrippent, déplacent sans relâche des chaises dont la fonction
dramaturgique demeure obscure. On comprend l'intention de continuité entre les deux volets, mais la parenté visuelle est si étroite qu'elle finit par brouiller ce qui
distingue les deux univers, l'un intime et conjugal, l'autre collectif et politique.



Chez Bartók, l'accumulation d'accessoires, fleurs maculées de sang, confettis dorés figurant les joyaux, couverts détournés en armes, et surtout une quinzaine d'anciennes épouses en robe de mariée accompagnées d'un chœur de femmes, dilue le compte

précis voulu par Bartók et son librettiste **Béla Balázs**, qui n'évoquaient que trois épouses, rencontrées à l'aube, à midi et au crépuscule. Cette multiplication transforme un chagrin soigneusement mesuré en scène de foule et affaiblit la portée du septième tableau. Le *Prologue* rappelle pourtant que rien de tout cela ne doit se lire au premier degré, Balázs situant explicitement l'action à l'intérieur de l'esprit du Duc. Une version de concert, portée par des voix de cette qualité, aurait sans doute mieux servi cette dimension intérieure qu'une agitation de noce déréglée.

Christine Rice a incarné Judith avec une intensité constante, jamais du côté du
mélodrame facile, la voix conservant chaleur et projection jusque dans les phrases
les plus tendues du dernier tableau. **Nathan Berg** lui a donné la réplique en Barbe-
Bleue avec une noirceur nuancée, révélant une vulnérabilité qui évite au personnage
de sombrer dans la simple figure du monstre. Après l'entracte, les deux chanteurs sont réapparus en Jocaste et Tirésias dans *Oedipus Rex*, la production revendiquée cette fois comme une véritable création maison. La parenté esthétique avec le premier volet reste toutefois si marquée que l'on croit assister à la suite d'un même spectacle plutôt qu'à une œuvre distincte, jusque dans la présence d'un chœur d'hommes reproduisant les déplacements du chœur féminin précédent.

Peter Hoare, vêtu de rouge, a livré un Œdipe habité par le doute et la culpabilité, la
voix ductile jusque dans les passages les plus déclamatoires. **Stephen Richardson** a
assuré avec autorité les rôles de Créon et du Messager. **Alun Rhys-Jenkins**, membre du chœur du WNO, a chanté un Berger de belle tenue ; on notera que ce chanteur familier de la scène galloise apporte à chacune de ses interventions une solidité qui doit beaucoup à sa pratique régulière du chœur maison. **L.**

J. Parkinson, qui dit le Prologue de *Barbe-Bleue,* ne quitte jamais vraiment le plateau : il y reste en majordome du Duc pendant tout le premier volet avant de revenir, après l'entracte, dans le rôle du récitant d'*Oedipus Rex.* On regrettera que cette narration, portée en anglais, n'ait pas été confiée au gallois, alors que la partition elle-même juxtapose déjà le français de Cocteau et le latin de la traduction liturgique. Le choix aurait donné tout son sens à une production montée dans la capitale galloise ; en l'état, il ajoute simplement une troisième langue à une œuvre
qui en comptait déjà deux, sans que l'anglais n'apporte de résonance particulière au
projet.



Lidiya Yankovskaya a dirigé les deux ouvrages avec un sens sûr de la tension,

l’**Orchestre du WNO** répondant avec une élégance certaine dans les pages les plus intimes et une vigueur bienvenue dans les épisodes les plus âpres, une réussite
d’autant plus notable au regard des difficultés financières traversées par la compagnie ces dernières saisons. Un éclairage blanc très cru, virant sans nuance au rouge, a par moments rendu les surtitres illisibles, contrariant la lecture d’une partition déjà dense. Reste la question de fond que pose ce diptyque : une compagnie nationale subventionnée peut-elle se contenter d’importer une production déjà vue à Londres pour habiller, dans les mêmes teintes, l’œuvre qu’elle présente comme sa création propre ? La saison prévoit par ailleurs une *Bohème* provenant du festival de Glyndebourne, elle aussi reprise telle quelle… La qualité des voix réunies à Cardiff ne fait aucun doute ; celle du projet scénique qui les accueille laisse, elle, la question ouverte.

CRITIQUE, opéra. CARDIFF, Wales Millennium Centre, le 20 septembre 2026. BARTOK : Le Château de Barbe-Bleue / STRAVINSKY : Oedipus Rex. C. Rice, N. Berg, P. Hoare… Joe Hill-Gibbins / Lidiya Yankovskaya. Crédit poto (c) Dafydd Owen

CRITIQUE, festival. TORRE DEL LAGO, 71e Festival Puccini (Amphithéâtre de plein air), le 05 septembre 2026. PUCCINI : La Fanciulla del West. A. Pirrozzi, R. Aronica, C. Sgura… Angelo Bertini / Valerio Galli

La Fanciulla del West m'a toujours semblé l'une des créations les plus singulières de Giacomo Puccini : une musique magnifique, une orchestration riche et raffinée, des moments d'un réel éclat, sans jamais atteindre, du moins à mon oreille, l'inévitabilité dramatique de _Tosca, de Madama Butterfly_ ou de _La Bohème_, que la cause en soit l'étrange décor du _Far West_, l'importance de la distribution, ou simplement la façon dont l'œuvre ne se résout jamais en une ligne tragique unique et claire. Elle n'en demeure pas moins, au théâtre, un formidable divertissement, et cette production du _Festival Puccini_, à Torre del Lago, en a tiré le meilleur parti.

Tout, dans cet ouvrage, repose sur Minnie : sans une soprano capable de dominer le plateau, le personnage risque d'être englouti parmi les mineurs, les *cow-boys*, le shérif, le bandit

et toute la Californie peuplée de Puccini. **Anna Pirozzi** n'a jamais couru ce risque. Elle possède la voix, mais surtout la présence, nécessaires au rôle, sachant nous convaincre que ces rudes hommes l'adorent sincèrement, qu'elle peut leur lire la Bible un instant et affronter Jack Rance l'instant suivant, avant de tricher aux cartes pour sauver l'homme qu'elle aime ; c'est, à y bien réfléchir, un personnage extraordinaire à tenir sur toute une soirée, et Pirozzi s'y est donnée entièrement, portant la représentation à elle seule.

De son côté, **Roberto Aronica** a remplacé au pied levé Yusif Eyvazov, initialement annoncé dans le rôle de Dick Johnson, **Claudio Sgura** complétant le triangle central en shérif Jack Rance. Puccini offre à Johnson l'un de ses plus beaux dons tardifs avec « *Ch'ella mi creda libero e lontano* » ; Aronica l'a chanté honorablement, sans qu'il s'agisse de la version la plus mémorable qui soit, mais quelle page tout de même, et pendant quelques minutes les cow-boys, les revolvers et tout l'attirail du *Far West* ont cessé d'exister. Reste l'anglais, toujours d'un effet un peu étrange lorsqu'il surgit au milieu d'un opéra italien, et qui, dans *Fanciulla,* peut verser dans le franchement surréaliste, avec ces *Hello, hello* et ces *Mister* Johnson au sein d'un opéra italien, composé par un Italien, offrant une vision entièrement italienne de la Californie. Cela ne fait, curieusement, qu'ajouter au charme singulier de l'ouvrage plutôt que d'y nuire.

La mise en scène d'**Angelo Bertini**, de facture traditionnelle, a offert beaucoup à regarder, le plateau tirant pleinement parti de l'immense scène de Torre del Lago : grands arbres, tempêtes de neige, saloon endiablé, cabane de Minnie dans les bois. Beaucoup de choses se sont passées tout au long de la soirée, Fanciulla portant une distribution nombreuse qui, une fois le chœur du festival ajouté, a transformé la Polka en un lieu proprement bondé et vivant, la taille de la troupe convenant particulièrement bien à un théâtre en plein air où une production plus modeste aurait pu paraître perdue.

Certains costumes prêtaient franchement à sourire, ce qui participait sans doute au plaisir de la soirée, l'idée que Puccini se faisait de l'Ouest américain n'ayant jamais visé le réalisme documentaire, et la production a volontiers offert les *cow-boys* et figures de la frontière que l'on attend. Bien plus gênants, en revanche, se sont révélés Billy Jackrabbit et Wowkle, les serviteurs amérindiens, dont le costume et la caractérisation appartenaient sans conteste à une tout autre époque théâtrale ; en les voyant en 2026, il était difficile de ne pas conclure qu'une telle représentation ne survivrait pas au projet dans une nouvelle production, en Grande-Bretagne comme aux États-Unis. On peut arguer qu'elle ne fait que refléter l'époque de composition de l'œuvre, cela ne rend pas l'effet moins gênant aux yeux d'aujourd'hui. C'est là, à sa manière, une part du problème comme de la fascination propres à *La Fanciulla del West*, avec cette étrange vision de la frontière américaine, combinaison qui produit des résultats tour à tour saisissants, touchants et proprement étranges.

Valerio Galli a dirigé en remplacement de Daniel Oren, initialement prévu, et une tristesse certaine planait sur ce dernier *week-end* du Festival, Antonino Fogliani étant décédé cette semaine même ; un hommage lui a été rendu avant la représentation. On notait, par ailleurs, un visage familier dans le public : Plácido Domingo, présent avant son propre concert du lendemain, ce qui a ajouté une touche d'occasion supplémentaire à la soirée, même si, pour une fois, l'un des ténors les plus célèbres de l'art lyrique se trouvait là pour écouter chanter des collègues….

CRITIQUE, festival. TORRE DEL LAGO, 71e Festival Puccini (Amphithéâtre de plein air), le 05 septembre 2026. PUCCINI : La Fanciulla del West. A. Pirrozzi, R. Aronica, C. Sgura… Angelo Bertini / Valerio Galli. Crédit photo (c) Giorgio Andreuccetti

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 20 septembre 2026. ROSSINI : le Barbier de Séville. J. Montague Rendall, L. Desandre, J. Swanson, N. Alaimo… Damiano Michieletto / Jader Bignamini

Du Rossini cousu façon Almodóvar : tel est l'extraordinaire *Barbier de Séville* actuellement à l'affiche de l'Opéra national de Paris. Le metteur en scène Damiano Michieletto a installé l'action dans une pauvre rue du Séville d'aujourd'hui, quelque part entre linge aux fenêtres, appartements modestes et bars à tapas. L'inspiration de Pedro Almodóvar est évidente. Pas d'Espagne de folklore : la vie ordinaire.

Devant nous, trois vieilles façades d'immeubles. Au rez-de-chaussée, le bar où se retrouvent les gens du quartier. La façade du milieu est montée sur un plateau pivotant qui, lorsqu'il tourne, nous fait voir l'intérieur des appartements, chambres, paliers et cages d'escalier sur trois étages. Et il

tourne, ce plateau ! Il ne cesse de tourner ! Dans ce décor tournant, les chanteurs courent, grimpent, descendent, traversent les pièces et les appartements. Ils montent et descendent les escaliers avec autant de virtuosité que les vocalises de leurs airs. S'ils portent une montre connectée comptabilisant les pas de leur journée, elle doit demander grâce à la fin du spectacle !

Pendant son célèbre air du *factotum*, Figaro fait plusieurs fois le tour de l'immeuble, traverse les logements, attaque les escaliers,les monte et les dévale, apparaît ici, reparaît là. *Figaro-ci ! Figaro-là !* Pendant les airs célèbres de Rosine, d'Almaviva, de Bartolo, de Basile, il se passe toujours quelque chose dans les appartements du dessus, et du dessous et aux fenêtres des deux immeubles sur le côté. On peut bien sûr choisir de ne pas se laisser distraire et de revenir à l'essentiel : Rossini et ses chanteurs. Car ils sont admirables. Au bout du compte, cette mise en scène possède une telle vivacité, une telle imagination, une telle insolence joyeuse qu'elle finit par nous emporter dans son tourbillon. Le public est heureux. On reprochera quand même la fanfare du début : les figurants font semblant de jouer avec des instruments qui ne correspondent pas à ceux entendus à l'orchestre !



La distribution est superbe. Le Figaro de **Hugh Montague Rendall** est magnifique. Il a tout : la voix, l'allant, le panache, l'énergie. **Lea Desandre**, notre Rosine française, nous régale. Musicienne, mutine, elle étire certaines fins de phrases comme si elle voulait ménager des suspens. **Nicola Alaimo** confirme ce que l'on sait depuis longtemps : il est l'un des meilleurs Bartolo du moment. **Jack Swanson,** en Almaviva, possède les notes et le timbre rossiniens mais on aimerait davantage de liant dans ses vocalises. La voix d'**Adolfo Corrado** est belle et puissante. Il donne toutefois trop de solennité à l'air de la calomnie qui est pleine de malice. Le personnage de Berta qui apparaît, dans cette mise en scène, obsédée par les hommes, est joliment chanté par **Isobel Anthony**. Dès l'ouverture du rideau, on remarque également le très bon Fiorillo d'**Amin Ahangaran**. Et les chœurs

de l’Opéra national de Paris se montrent brillants.

Redoublons les bravos pour le chef **Jader Bignamini.** Il entraîne l’Orchestre de l’Opéra national de Paris avec autant de sûreté que d’esprit rossinien. Nous avons particulièrement admiré la finesse, la cohérence et l’élégance des violons.

Voilà, au plus haut niveau, un *Barbier*… « *di qualità* » !



CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 20 septembre 2026. ROSSINI : le Barbier de Séville. J. Montague Rendall, L. Desandre, J. Swanson, N. Alaimo… Damiano Michieletto / Jader Bignamini. Crédit photographique (c) Agathe Poupeney

CRITIQUE, opéra. VIENNE, Theater an der Wien, le 16 septembre 2026. CAVALLI : La Calisto. V.-L. Boecker, M. Siljanov, L. Mancini, A. Gluck, G. Bridelli, R. Dolcini, J. Sancho, M. Beekman, J. Arditi… Stefan Herheim / Christina Pluhar

Le firmament de cette fin d'été couronne, de brillants rais de lumière, le chef formidable de la cité des empereurs. Vienne dans son charme fécond ouvre la saison d'une de ses plus belles salles, le *Theater an der Wien*, par la puissante étoile de *La Calisto* parée d'immortalité par Francesco Cavalli. Ce chef d'œuvre du maître vénitien a su s'imposer à travers les âges sur toutes les scènes et rivalise avec les trois *opus* de son aîné Monteverdi sans perdre au change.

L’écriture de Cavalli est efficace et d’une puissance dramatique qui annonce déjà la génération des Scarlatti et Caldara, voire Haendel. Ce ne serait pas infamant de mettre Cavalli à la tête de tous ces maîtres futurs et encore moins de voir ses opéras montés sur des scènes prestigieuses notamment avec des mises en scène telle celle que présente le célèbre théâtre viennois en ouverture de sa saison 26/27.

Mettre en scène le livret alambiqué et rebondissant de Giovanni Faustini est un défi continu pour l’imagination. Parfois sentimentale, souvent paillarde, l’intrigue tord le mythe de la farouche nymphe des bois pour en faire presque une fable post-moderne qui parle à notre sensibilité de créatures de l’ère des intelligences artificielles. En tous cas rien d’artificiel dans la mise en scène de **Stefan Herheim**, que de l’intelligence, de la justesse et beaucoup de poésie. Cette mise en scène est une lecture qui dépasse largement toutes les autres qu’il y a eu et doit figurer au panthéon illustre des plus belles mises en scène de tous les temps. Sans flagornerie ni exagération, Stefan Herheim a compris toutes les strates du livret et a très finement réussi à relever le défi dès le prologue. Le génial metteur en scène allemand sait doser avec audace et parcimonie des références à la fois à la culture pop et à l’art classique sans en alourdir les situations du livret original. Tout est un équilibre de contrastes sans en faire des tonnes, nous sommes transportés par la sensibilité profonde de la lecture de Herheim. La fil rouge de cette vision n’est autre chose que la poésie que toute l’équipe de mise en scène contribue à sublimer de scène en scène. Un des moments les plus envoûtants et inoubliables est la belle scène où Endymion chante son amour à la lune, un des avatars de son adorée Diane. Stefan Herheim et son équipe nous transportent dans une belle nuit claire pour voir le jeune pâtre

s’envelopper littéralement de l’astre nocturne et puis s’assoupit entouré de lucioles qui se démultiplient en fond de scène pour y former dans leur danses les constellations. Stefan Herheim et son équipe ont ainsi conjugué sur scène, les puissantes *« forces imaginantes »* que Gaston Bachelard a su si bien décrire dans *L’Eau et les rêves*.

En fosse, **Christina Pluhar** tout aussi imaginative et juste nous bouleverse par sa lecture claire, précise, de cette *Calisto*. Jamais l’on sent une rupture de rythme ou une dynamique moins vive, toutes ses intentions sont équilibrées et restituées sans accroc par les excellentes et excellents musicienn.e.s de ***L’Arpeggiata.*** Vite, que la *maestra* Pluhar continue sa lancée sur Cavalli… et pourquoi pas Marazzoli ?



Le plateau est contrasté comme cet empyrée que le livret de Faustini. Peut-être que certaines de nos réserves portent sur certains des solistes et pas des moindres. La nymphe Calisto

est incarnée par **Vera-Lotte Boecker**. Avec un abattage scénique manifeste et une présence rayonnante elle convainc théâtralement mais, malgré une voix dont les moyens sont spectaculaires, elle n'arrive pas à restituer la délicate architecture de Cavalli. Tout est trop robuste allant jusqu'à l'extrême dans « *Non è maggior piacere* » où elle manque d'agilité, et c'est bien dommage pour une telle soliste qui aurait pu nous faire monter aux astres avec le timbre formidable qu'elle possède. Hélas, dans le rôle de Diana, **Luciana Mancini** est dans un cas similaire. Alors qu'on arrive à apercevoir un timbre corsé ponctué de beautés réelles, on sent une certaine limite dans l'aisance de la ligne et parfois dans la restitution du texte, essentiel pour Cavalli. Luciana Mancini s'avère une comédienne intéressante mais elle semble écraser sa voix alors qu'elle a certainement dans son immense talent les qualités pour faire une Diana d'anthologie.

La Giunone et L'Eternità de **Giuseppina Bridelli** sont d'une perfection renversante. Giuseppina Bridelli sait parfaitement prendre à bras le corps ces deux rôles. Nous apprécions le costume de la reine des Dieux, signé Yashi, le clin d'oeil à la collection *On Liberty* de Vivienne Westwood avec tournure, jupe crayon et manches gigot est iconique et d'un grand raffinement. Giuseppina Bridelli est idéale dans ces rôles, à la fois vocalement et histrioniquement. Après nous avoir enthousiasmé en Falsacappa/Divine dans *Les Brigands* d'Offenbach à l'Opéra de Paris, **Marcel Beekman** est une Linfea touchante et coquine sans tomber jamais dans la caricature malgré le livret. Marcel Beekman est un soliste à la subtilité rare et le voir apparaître en Natura digne de Dürer nous ravit. Campant un Giove digne de Vittorio de Sica, **Milan Siljanov** nous enthousiasme avec une incarnation désopilante et avec une voix agile, un timbre solide et impressionnant dans l'amplitude du registre. En complice de légende, **Renato Dolcini** déploie toute la panoplie de ses talents multiples d'interprète dans le rôle de Mercurio. Pane est dévolu au formidable **Juan Sancho**, il est à la fois désarçonnant dans son

air « *Numi selvatici* » et fantastique dans toute l'étendue de ses grandes qualités vocales et théâtrales. **João Fernandes** et **Jake Arditti** complètent le groupe des Faunes en Silvano et Satirino respectivement sans déméríter tant ils regorgent des mêmes qualités que leurs camarades olympiens. L'Endimione rêveur d'**Arnaud Gluck** est une des interprétations les plus belles de toute cette production. Nous sommes transportés de joie d'entendre un tel soliste dans un rôle quasiment fait sur mesure pour lui. Arnaud Gluck est en plus un excellent comédien.

A la sortie de ce spectacle inoubliable, l'on tourne nonchalamment le regard vers le Nord-Ouest vers la demeure des astres, la *Grande Ourse* resplendit à l'horizon. Dans les circonvolutions du firmament, cette *Calisto* épouse l'éternité en parsemant des lumineuses promesses qui viendront déverser du rêve sur les esprits qui prennent la peine de l'observer.



CRITIQUE, opéra. VIENNE, Theater an der Wien, le 16 septembre 2026. CAVALLI : La Calisto. V.-L. Boecker, M. Siljanov, L. Mancini, A. Gluck, G. Bridelli, R. Dolcini, J. Sancho, M. Beekman, J. Arditi… Stefan Herheim / Christina Pluhar. Crédit photo (c) Matthias Baus

---

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre des Champs-Elysées, le 13 septembre 2026. WAGNER : Götterdammerung. Y. W. Kim, A. Jäger, P. Zielke… Dresdner Festspielorchester & Concerto Köln, Kent NAGANO (direction)

La Saison lyrique du Théâtre des Champs Elysées a débuté ce dimanche 13 septembre par la représentation en version de concert de l'opéra de Richard Wagner, *Le Crépuscule des Dieux*, troisième et dernière journée du *Ring.*

L’intérêt spécifique de cette représentation inaugurale de la nouvelle saison, au demeurant très attendue, tenait – outre la réputation des musiciens annoncés – aux choix artistiques et musicaux de jouer l’ouvrage de manière *historiquement informée*, c’est-à-dire au plus près des conditions musicales de sa création en 1876. Ce défi a été relevé et entrepris sous la direction artistique et musicale du chef d’orchestre **Kent Nagano** et du violoncelliste **Jan Vogler**, avec la complicité de deux formations orchestrales prestigieuses, le ***Dresdner Festspielorcheste***r et le ***Concerto Köln.***

La présence, dans cet univers wagnérien du *Concerto Köln*, célèbre formation dédiée à la musique baroque, tenait de la gageure. Force est de constater que son amalgame avec une formation vouée au répertoire symphonique classique a été particulièrement réussie. Les recherches historiques sur les conditions dans lesquelles avait été créé le *Ring* en 1876 ont induit des pratiques musicales différentes. Elles impliquaient de retrouver ou de recréer les instruments joués à l’époque (cordes en boyaux et non en acier, par exemple), mais aussi d’utiliser un diapason légèrement plus bas, 435 Hz, au lieu de celui actuellement utilisé, autour de 440-443 Hz.

Cette approche nouvelle du drame wagnérien n’était pas sans conséquences sur le traitement des voix. Elle a été ce soir convaincante et la musique de Richard Wagner n’aura rien perdu de sa puissance lyrique, observation faite que l’orchestre était présent sur scène. L’orchestre et les voix gagnent en rondeurs et en couleurs, la musique de Wagner s’en trouve allégée et devient plus transparente. C’est peu dire que le résultat est passionnant, il est même enthousiasmant.

L’absence de mise en scène présente paradoxalement un intérêt certain: celui pour les interprètes de se concentrer sur la musique. Les chanteurs de cette soirée, souvent familiers du répertoire, esquissent l’essentiel d’une présence scénique ; ils ont rendu le drame encore plus lisible. Le défi méritait d’être tenté, et pour le réussir, il était nécessaire de

s’entourer d’interprètes capables d’incarner cette autre vision.

C’est le cas ici avec, en premier lieu, le couple qui est au centre du drame: Brünnhilde et Siegfried. La soprano **Asa Jäger** est une Brünnhilde dotée d’un timbre légèrement sombre et d’une idéale longueur de voix. Elle restitue bien la complexité du personnage de l’héroïne. On oubliera quelques aigus, plus criés que chantés, au 3ème Acte… fatigue peut-être?… Le ténor **Young Woo Kim** est un Siegfried naïf à souhait dans son rôle de héros abusé par les multiples tromperies, mais toujours amoureux. Si la voix est parfois un peu droite, elle n’en est pas moins expressive et restitue bien la rectitude virile mais rêveuse du personnage. Parmi l’entourage des héros, deux interprètes ont particulièrement émergé lors de cette soirée: tout d’abord la mezzo-soprano **Annika Schlicht** dans le rôle de Waltraute qui a surpris par l’incroyable puissance émotionnelle de son chant, la précision de sa diction. On y associe, dans le rôle de Hagen, la basse **Patrick Zielke**. Son perfide et voyou Hagen au timbre chaud est d’une fourberie presque désinvolte…et d’autant plus savoureuse. Autour d’eux, on retiendra les barytons **Johannes Kammler** (Gunther) et **Daniel Schmutzhard** (Alberich), tous deux remarquables. De même que la soprano **Sophia Brommer** dans Gutrune. Les trois Filles du Rhin sont idéalement distribuées de même que les 3 Nornes, celles qui, dans le Prologue, tissent la corde du Destin !… Sans oublier le chœur, principalement masculin qui intervient à l’Acte II: merveilleux de projection et d’homogénéité.

Kent Nagano est le principal artisan de la réussite de cette soirée wagnérienne, à la tête d’un orchestre survolté. Constamment attentif aux voix, soucieux de leur équilibre avec l’orchestre, il entraîne l’ensemble avec maîtrise et passion dans cette séduisante interprétation renouvelée.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre des Champs-Elysées, le 13 septembre 2026. WAGNER : Götterdammerung. Y. W. Kim, A. Jäger, P. Zielke… Dresdner Festspielorchester & Concerto Köln, Kent NAGANO (direction). Crédit photo (c) droits réservés

approfondir

LIRE aussi **notre critique complète de WAGNER : Die Walküre / La Walkyrie. Dresdner Festspielorchester, Concerto Köln, Kent Nagano / COLOGNE, Philharmonie, le 24 mars 2024 :** https://www.classiquenews.com/critique-opera-cologne-philharmonie-le-24-mars-2024-richard-wagner-die-walkure-la-walkyrie-dresdner-festspiele-orchestre-concert-koln-sarah-wagener-ric-furman-derek-welton-christiane-l/

Continuité, approfondissement... Cette *Walkyrie* fait suite à l'Or du Rhin que nous avons



pu écouter également à la Philharmonie de Cologne à l'été

2023. La suite de l'aventure à la fois musicale et musicologique apporte à nouveau d'indiscutables bénéfices. Avec ses 5 harpes, 6 contrebasses, cors, doubles bassons, clarinette basse,… évidement les cordes en boyau, l'orchestre spécifique ainsi constitué, est au plus près de celui wagnérien de 1876, au moment de la création du premier Ring à Bayreuth. En réalité, le programme est bien le plus convaincant mené ces dernières années s'agissant d'un Wagner sur instruments d'époque.

_____

LIRE aussi notre **critique de L'OR DU RHIN** par **Kent Nagano** et l'Orchestre du Festival de Dresde, Concerto Köln / 18 août 2023 : https://www.classiquenews.com/critique-opera-cologne-koln-philharmonie-le-18-aout-2023-wagner-das-rheingold-lor-du-rhin-concerto-koln-dresdner-festspielorchester-kent-nagano/

événement de l'été 2023
le WAGNER « historique » de Kent Nagano
Das Rheingold régénéré, captivant

En nov 2021 déjà à la Philharmonie de Cologne (Koelner Philharmonie), **Kent Nagano**, esprit affûté, baguette aussi élégante que dramatique, forgeait sa vision de **L'or du Rhin [das Rheingold]** ; une lecture percutante et ciselée ; « historique » [une première pour le Ring en Allemagne] avec la complicité des instruments du **Concerto Köln**, et qui souhaitait se rapprocher le plus possible des conditions instrumentales [et vocales] du premier Ring de Bayreuth (1876).



CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Comique (Lycée Carnot), le 9 septembre 2026. MOZART : Zaïde. S. Devieilhe, J. M. Kränzle… Ensemble Pygmalion, Wajdi Mouawad / Raphaël Pichon

C’est la rentrée ! Et l’Opéra Comique nous propose de raviver nos plus ou moins anciens souvenirs de lycéens, en se décentralisant sous la magnifique verrière du Lycée Carnot, dans le 17e arrondissement. La Salle Favart étant en travaux, c’est dans ce lieu original qu’on retrouve avec bonheur les plus fidèles camarades de classe de cette illustre maison : Raphaël Pichon et son Ensemble *Pygmalion* (entendus l’an dernier dans Werther), Sabine Devieilhe (applaudie en Lucie de Lammermoor), et Wajdi Mouawad (qui signait la mise

en scène d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck). Ces trois artistes réalisent, main dans la main, *Zaïde* de W. A. Mozart – élu meilleur spectacle de l'année par l'association des critiques musicaux autrichiens, après les représentations qui en ont été données au prestigieux Festival de Salzbourg en 2025.

Zaïde est un opéra très spécial dans la carrière de génie autrichien. Il le conçoit très jeune, sans aucune commande dans le but de conquérir le public viennois où vient de s'ouvrir un théâtre allemand. Mozart est coincé à Salzbourg, et se met à l'ouvrage avec fougue et une envie de liberté qui ne le quittera plus. Il choisit alors de faire écrire un livret à son ami Schachtner, en s'inspirant de deux pièces alors très populaires : *Le sérail ou la rencontre imprévue* de Sebastiani (1778) et *Zaïre* de Voltaire. L'intrigue est simple : le sultan Soliman est amoureux de la jeune détenue Zaïde qui est amoureuse de son codétenu Gomatz dont elle attend un enfant. Aidés par le geôlier, les amoureux fuient en bateau mais ce dernier revient se fracasser contre les murs de la prison, ils sont débarqués et condamnés à mort par le sultan alors que Zaïde met au monde l'enfant qui sera finalement le seul sauvé par le bon geôlier. Au même titre que les lettres persanes, Zaïde se montre critique envers le joug des monarques européens sur les peuples asservis, s'inscrivant parfaitement dans le courant des Lumières. Si c'est une œuvre-clef dans la recherche de la forme de l'opéra Mozartien, Zaïde reste inachevée, privée de son dénouement et de son ouverture.

Pour pallier ces manques, **Raphaël Pichon** choisit d'intégrer à l'ouvrage d'autres pièces de Mozart. Les chœurs sont presque tous issus de l'oratorio *Davide penitente*, lui-même recomposé à partir d'éléments de sa *Messe en Ut mineur*. Le reste est complété par la musique de scène de *Thamos, roi d'Égypte* et

des extraits d'airs de concerts. Le spectacle s'ouvre et se referme comme par magie sur le célèbre *Adagio en Ut majeur* pour harmonica de verre. Ces mélanges musicaux ne sont pas toujours heureux et forment une discontinuité musicale parfois déconcertante, renforcée par quelques trop longs silences entre les différentes pièces. Côté livret, **Wajdi Mouawad** ajoute une seconde intrigue. L'action se passe dans un musée construit sur les ruines d'une prison. Une jeune femme, Persada, apprend au gardien qu'elle recherche sa mère : « *la femme qui chante* ». D'abord sans parvenir à se souvenir de son nom, le gardien qui n'est autre que le bon geôlier raconte l'histoire de Zaïde, et reconnaît l'enfant qu'il a sauvé. Se pose dans l'épilogue la question de l'héritage, de la mémoire de ces parents disparus pour la jeune Persada. Les textes de Wajdi Mouawad sont traduits en allemand pour coller au reste du spectacle, sauf ceux de Persada qui est la seule à ne parler qu'italien.



Côté mise en scène, le spectacle est glaçant. Les lumières bleutées de **Bertrand Couderc**, incontournable compagnon des spectacles de l'**Ensemble Pygmalion**, donnent sur les coursives du lycée un aspect triste et froid, évoquant plus la captivité que le soleil de l'Orient. Les costumes sont simples, le décor n'est autre que le lycée et le **Chœur de Pygmalion** formant par exemple le bateau sur lequel fuient les tourtereaux. Si l'idée intellectuelle derrière le spectacle n'est pas dénuée d'intérêt, la réalisation scénique manque beaucoup de clarté. L'acoustique du lieu oblige notamment les techniciens de l'opéra comique à amplifier imperceptiblement les solistes.

Sabine Devieilhe est comme à son habitude un modèle de perfection et de raffinement, tant dans la diction que dans les couleurs vocales. Les affects sont clairs bien que parfois complexes et presque maniérés. Persada est interprétée par la mezzo **Xenia Puskarz Thomas**. Si le timbre est très riche et très beau, le raffinement n'est pas au rendez-vous, surtout en miroir de sa partenaire. Les aigus lui demandent naturellement plus d'effort, ce qui est tout à fait normal considérant sa tessiture. Il n'était donc peut-être pas judicieux de leur faire chanter le duo extrait de Davide penitente à deux voix égales.



Chez les hommes, le baryton **Johannes Martin Kränzle**, bien qu'annoncé malade avant le début de la représentation, a toutes les qualités. Acteur hors pair, il donne aux mélodrames une puissance bouleversante. Il excelle également dans les airs avec une technique sans faille qui lui permet justement de surmonter la maladie avec *brio*. La diction est précise et expressive, comme on l'attendrait d'une bonne pièce de Brecht. De son côté, le tout jeune ténor **Hugo Brady** possède une bien jolie voix et d'excellentes qualités musicales. Et enfin, **Matthew Swensen** est antipathique comme on l'attend de quelqu'un tenant le rôle de Soliman. Toutefois la technique manque cruellement de projection.

Comme souvent dans les spectacles de *Pygmalion*, le chœur est une véritable *star.* L'équilibre entre les pupitres est toujours calculé avec un grand raffinement et sonne comme un grand orgue plein et puissant, y compris dans les nuances les

plus délicates. Il en va de même pour l'orchestre, où **Raphaël Pichon** ne laisse rien au hasard. Chaque articulation est contrôlée, la couleur de chaque accord est réfléchie et tout sonne subtilement.

Un spectacle assez intellectuel en somme qui nous replonge dans nos jeunes années par le lieu et une analyse moderne de l'esprit des lumières.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Comique (Lycée Carnot), le 9 septembre 2026. MOZART : Zaïde. S. Devieilhe, J. M. Kränzle… Ensemble Pygmalion, Wajdi Mouawad / Raphaël Pichon. Crédit photo (c) Stefan Brion

---

CRITIQUE, festival. 150e FESTIVAL de BAYREUTH (Festspielhaus), le 26 août 2026. WAGNER : Rienzi. Alexandra Scemerédy et

Magdolna Parditka (mise en scène) / Nathalie Stutzmann (direction musicale)

Coup de projecteur et clap de fin pour les 150 ans du Festival de Bayreuth. C'était une première, *Rienzi, le dernier des tribuns* était à l'affiche de l'auguste temple ! Cet opéra titanesque du jeune Richard Wagner, qu'il dépréciait en le surnommant « *Son braillard* », fut banni par lui-même des œuvres canon de sa production et de la *Colline verte*. Un vrai paradoxe pour l'institution qui a déployé tous ses actifs pour une mise en vedette ponctuelle et détonante de cet opéra mal aimé.



En effet, on comprend vite que le livret de Wagner – qui narre l'ascension et la déchéance d'un tribun romain du XIVème siècle, *Rienzi*, adapté du roman d'**Edward Bulwer-Lyton** – ne fut qu'un prétexte littéraire. A vrai dire, le fringuant compositeur de 19 ans souhaitait créer une grande fresque musicale révolutionnaire. Cependant, on ne peut négliger le fait qu'Hitler s'identifia au tribun, et qu'il hérita du manuscrit original (jamais récupéré à ce jour), et que le rejet du maître pour sa création dégage des effluves prémonitoires… Sujet à polémiques, le parcours incertain de cet opéra, bien que relevant de succès flamboyants, notamment lors de sa création en 1842 à Dresde, a légitimé nombre de coupures de l'œuvre, et bien des tentations scéniques propagandistes fascisantes jusqu'en 1914, lui conférant une popularité aléatoire.

Quel orgueil pour le jeune Richard qui pensait faire « grand tapage » d'un peut-être chef-d'œuvre, dont il sembla finalement ne pas faire grand cas. Je le cite : « *Il vaut mieux une chute retentissante qu'un succès douteux ».* La structure justement, qui adopte les formes stylistiques de l'époque, (Marche, fanfare, ballet, récitatif, aria, duo…) paraît, aujourd'hui en 2026 étrangement surannée, face à l'élaboration de sa future production. Pour la mise en œuvre et la crédibilité de cet événement audacieux, le festival germanique devait relever deux défis majeurs : écourter le synopsis, et détourner légèrement, l'attention auditive des spectateurs, au profit d'un hypnotisme visuel. En effet, le flot musical très éloigné du flux harmonique wagnérien auquel nous sommes accoutumés est particulièrement déroutant.



La mise en scène a donc été confiée à un duo d'expertes :

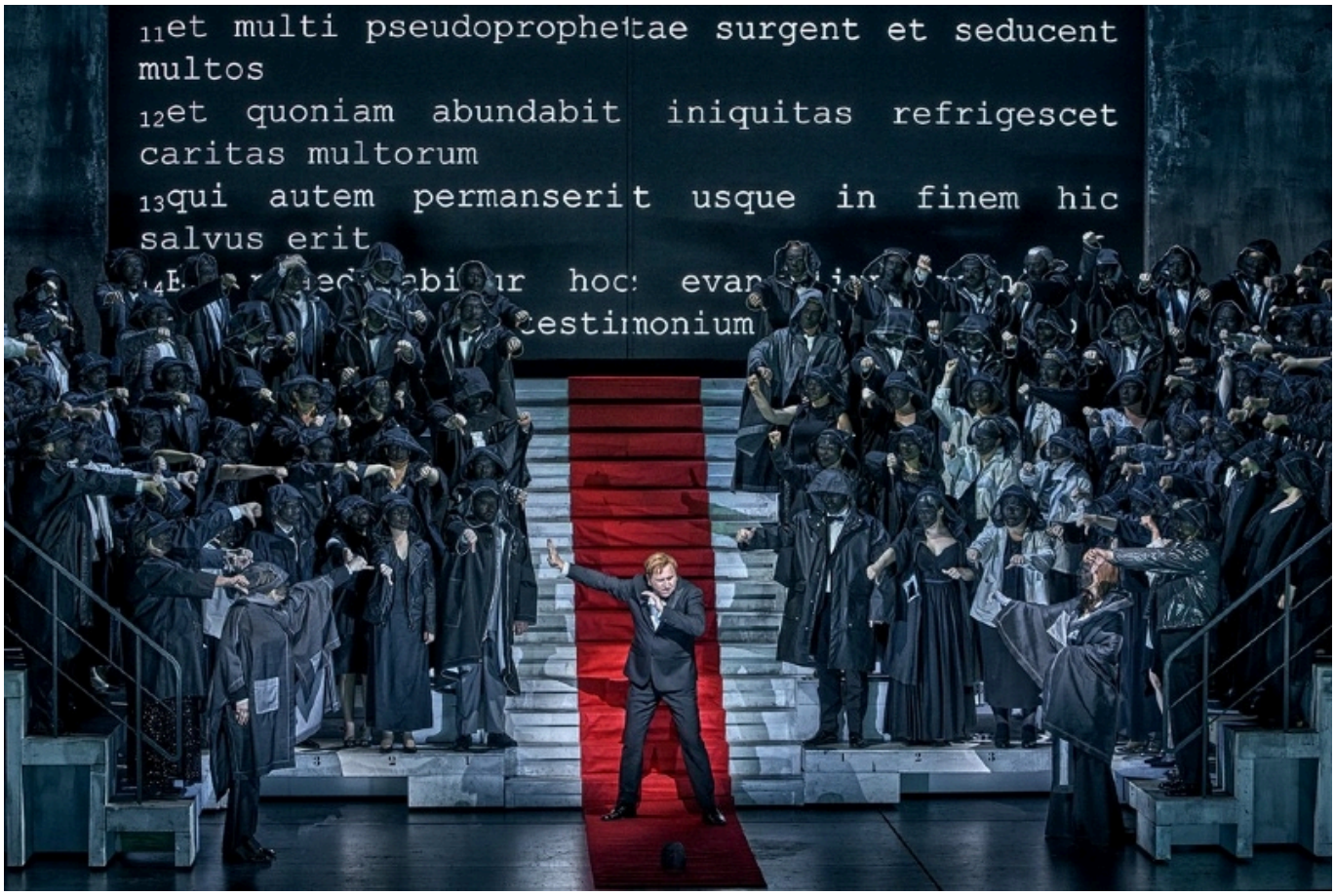
Alexandra Szemerédy et **Magdolna Parditka**. Ces metteuses en scène hongroises dans l'air du temps ont présenté une version contemporaine modulable. Le cadre prend racine dans une société romaine politisée et sur médiatisée en décrépitude : un choix ingénieux qui stigmatise le drame jusque dans son iconographie très réussie.

Dès la célèbre ouverture, on est saisi par l'arrogante tenue de l'orchestre maintenue avec souplesse par l'excellente cheffe française **Nathalie Stutzmann**. Cette personnalité musicale appréciée qui a dirigé ici l'an passé un superbe *Tannhaüser*, manie avec dextérité l'imposant ***Orchestre du Festival de Bayreuth***. Faisant preuve d'une grande quiétude, elle aborde les notes puissantes de cette tragédie avec sérénité. Elle échappe d'ailleurs au côté martial et pompier de cette marche initiale, dont l'écriture triomphaliste finale s'offre une débauche clinquante de cuivres. Grâce à la tempérance de son *tempo* et à l'étirement mélodique discret des archets, elle pondère avec tact cet élan d'artificiers alors qu'un enfant se meurt sur scène. Néanmoins, on succombe vite à l'acoustique enclavée du *Festspielhaus*, inégalable, pour se fondre dans la texture divine de la masse instrumentale qui capture nos sens.

Côté scénographie, sur le plateau, deux blocs d'immeuble vétustes sont éclairés par des écrans de télés. Dans l'un, un couple incestueux s'ébat (Rienzi avec sa sœur Irène), dans l'autre un enfant malade trépasse. Ce premier impact visuel, déjà câblé, crée une sorte de malaise. Il n'est pas sans rappeler les constructions misérables de l'Europe de l'Est, ou s'ajoute ce deuil scabreux, présumé filial ; pierre angulaire de ce drame remixé qui enclenche le destin de Colas Rienzi. La difficulté de ce livret en 5 actes, est de mettre en scène une action complexe qui se déverse sur des formes musicales multiples dites classiques, mais dont l'articulation paraît quasi indomptable. Elle est constituée de passages symphoniques tonitruants, de chœurs grandioses à la manière

des tragédies grecques, et du passage des solistes qui chevauchent ce joug sonore ininterrompu. Le discours narratif se déploie sur des récitatifs mordants, ponctués de salves d'accords philharmoniques clinquants ; tantôt adoucit par de charmantes *arie dolce,* aux influences verdiennes avérées. L'ensemble est suppléé par la masse chorale en liesse qui envahit le décor dans un patriotisme exalté. Chaque choriste connecté à son *smartphone*, est aussi accroché à l'écran géant qui diffuse les débats télévisés. Éprouvant, mais perçu comme une performance artistique générale, qui va du compositeur à la mise en scène qui parvient à rendre crédible ce p*atchwork* stupéfiant.

Dans cette atmosphère distopique, la scénographie cadre le peuple dans une tonalité grisâtre qui l'uniformise. Cela donne un sentiment de froideur, d'anonymat, voire d'emprisonnement. La barre d'immeuble modulable en taille qui émerge du plancher, est composée de boîtes exiguës pourvues d'escaliers et de balcons en ferraille noire. Elle est envahie par des écrans qui déversent leur soupe médiatique. On subit ici les affres de la surmédiatisation par une projection saturée d'éléments lumineux qui clignotent et s'insinuent en nous. Un des moments phares de ce spectacle est certainement le traditionnel ballet de l'acte II. Afin de sauver ce passage musical insipide et démodé, ces dames organisent une représentation théâtrale dans le théâtre à la limite du *cartoon* : un défilé loufoque hilarant de personnages de la *saga* wagnérienne, dirigé par la statuette dorée sautillante du sculpteur Ottmar Horl.



Sans faire plus de détails du visuel qui allège beaucoup cette pièce d'au moins quatre heures après coupures, il faut rendre hommage au grand architecte de ce *Ring* politique dévastateur, dont on perçoit déjà, les bribes d'un flux orchestral continu reliant orchestre et voix. Ici et là, émergent aussi des syllabes magiques, des notes rédemptrices, des *leitmotivs* simples et entêtants, des chœurs inoubliables déjà au point, et des bouts de conversations épars aux lignes mélodiques marquantes. Même l'aspect corps de garde qui s'insinue dans l'instrumentation par moment, se meut en un souffle épique lourd qui sied au personnage de Rienzi passant du héros, au dictateur perclus de remords, jusqu'au suicide. Au cœur de ce chaos, l'amour peut-être, et Rome, cette Babylone païenne, anarchique, assourdissante, où tout se délite : le peuple, les immeubles insalubres et poisseux, la tribune de foot en tapis rouge : capitole de l'anéantissement. Comme aurait dit Fouquet à Louis XIV : « *Je suis tombé, mais j'ai fait du bruit en*

tombant. »

Il faut reconnaître le courage des artistes pour mettre en place ce monstre opératique dont l'exigence technique demande une somme de travail considérable à l'ensemble des exécutants. Voire, à ceux qui écoutent. Le niveau général des intervenants et des choristes, particularité constante de Bayreuth, est très élevé. On notera les scènes admirables du second acte, le duo d'affrontement poignant entre Rienzi et Adriano, la prière des chœurs au III acte, ou le *choral* extraordinaire du IV acte, pour ce *puzzle* qui s'étire sans répit. Seule la baguette impeccable et le flegme de **Nathalie Stutzmann** domptent ce *brouhaha* ambiant. Par ailleurs, sa vigilance reste chevillée aux solistes. Elle respire avec eux, en eux, car le chant vit en elle. Par l'intégrité libératrice de sa puissance émotionnelle qu'elle ordonne, elle s'avère impressionnante de justesse. La masse chorale conduite par **Thomas Eilter de Lint** rassemble un composite de timbres enivrants, et les nombreux chœurs de la partition sont exécutés avec ferveur. Parfois en coulisse, *a capella*. Ils sont empreints de solennité et de nuances sublimes, jusqu'aux prières radieuses qui s'étendent sur des *piani* sans fin, offerts à un auditoire bouche-bée happé par cette atmosphère mystique.



Sur scène, le rôle-titre de Colas Rienzi a été confié au ténor autrichien **Andreas Schager.** Cet artiste lyrique charismatique est idéal pour interpréter ce rôle écrasant de héros déchu. Ultra athlétique, il est doté d'un sens artistique inné et enthousiaste qui lui permet d'accomplir des prouesses. Tout en exécutant sans discontinuer les fulgurants éclats de bravoure d'une tessiture vaillante et acérée, il parvient même à hisser ses inflexions périlleuses dans une sorte de transport visionnaire. Pour la fameuse prière de l'acte IV, il s'évapore dans une couleur sensorielle translucide *pianissimo*, qu'il chuchote au public proche de la rupture vocale. Bien que sa quête de tribun le dénature en un être versatile et tyrannique, il affiche *a contrario* une constance sobre dans son expertise professionnelle pour ce personnage particulier qui a lancé sa carrière à Meiningen il y a 14 ans. Habitué de Bayreuth, il est un illustre Parsifal, qu'il chante ici en alternance avec Rienzi. Souriant, infaillible, impassible, il

nous fait l'offrande de sa tessiture éblouissante de *Heldentenor* qui touche par sa clarté, et la virilité de son émission. Ses aptitudes musicales et scéniques réunies, lui procurent une liberté de jeu qu'il partage avec le public dans un panache péremptoire qui le propulse au rang de tribun divin.

A ses côtés, la magnifique soprano américaine au velours de mezzo, **Jennifer Holloway** campe ici un Adriano amoureux, plus ou moins éconduit, entêté et inefficace. Cette paire d'artistes s'affronte dans un acharnement stérile : l'un pour le pouvoir, l'autre dans son amour fantasmé pour la sœur de Rienzi. Rivaux, ils forment une joute vocale comparable en intensité. C'est pourtant dans un autre registre plus enveloppant, crédible dans son jeu au masculin qu'Adriano exploite une palette d'émotions subtiles, voire déchirantes auprès de son amour impossible. Irène, sœur de Rienzi, est interprétée par **Gabriela Scherer.** Par contraste, la soprano suisse qui dans cette mise en scène est une femme fragile sous l'emprise de Rienzi, a su adapter son émission luxueuse et ardente à un timbre plus suave. Cette couleur rauque convient parfaitement à ses ambiguïtés incestueuses, et ses atermoiements douteux pour Adriano, et pour d'autres passages dramatiques de la partition.



Les autres artistes, expérimentés, sont des figures incontournables de ce Festival. La basse ukrainienne **Vitalij Kowaljow** campe un Cardinal hiératique à la voix obscure. Le duo de politiciens corrompus **Michael Nagy**, en Orsini, et **Andreas Bauer Kanabas**, en Colonna, partagent leur complicité vocale pour conspirer. Baroncelli, incarné par le ténor suisse **Matthias Stier,** nous ravit de son timbre coloré en pleine évolution, et le baryton **Michael Kupfer-Radecky**, en Cecco del Vecchio, concluent cette distribution tout à fait homogène, sans oublier l'ange de la soirée: **Victoria Randem**, messager de la paix, au timbre de cristal à suivre…

Après ce spectacle d'une qualité exceptionnelle, je me pose la question… Peut-on dire que cette œuvre considérable de Richard m'a conquise ? Oui. Et la partition ?… Je n'en suis pas sure, car monter ce *Rienzi* à Bayreuth, relève presque d'un acte d'indulgence, sinon de miséricorde artistique. Il a fallu

toute la démesure et les moyens optimales du Festival pour ériger, ce qui tient à mes yeux d'une provocation esthétique. L'œuvre est emphatique, redondante, spectaculaire dans ses excès, magnifiée par des moyens disproportionnés : la monumentalité est là, mais pas encore les notes éternelles, ni la pâte harmonique orchestrale, ni la texture singulière, insondable de Wagner qui fera la modernité de sa musique. Que l'on ne se méprenne pas, et cela ne préjuge en rien du devenir de cette expérience, mais plutôt de la pérennité de cette pièce qui témoigne du génie que l'on vénère, mais aussi des décisions de Wagner envers sa propre création ; celle d'un instinct avant-gardiste à pressentir de cette tragédie un avenir funeste. Enfin, sachez-le, dans l'ordre il vaut mieux aller écouter *Rienzi* avant *Parsifal*, car *sous le pavé* de Richard, il y a tout de même pas mal de Wagner…

CRITIQUE, opéra. FESTIVAL de BAYREUTH, Festspielhaus, le 25 août 2026. WAGNER : Rienzi, le dernier des tribuns. Andreas Schager (Cola Rienzi), Gabriela Scherer (Irène), Jennifer Holloway (Adriano), Andreas Bauer Kanabas (Colonna), Michael Nagy (Orsini), Vitalij Kowaljow (Cardinal Raimondo), Matthias Stier (Baroncelli), Michael Kupfer-Radecky (Cecco del vecchio), Victoria Randem (Messager de la paix). Thomas Eitler-de Lint (Chef de chœur), Chœurs et Orchestre du Festival de Bayreuth. Nathalie Stutzmann (Direction musicale) / Alexandra Szemerédy, Magdolna Parditka (Mise en scène, scénographie, costumes). Photos (c) Enrico Nawrath

CRITIQUE, festival. FESTIVAL BERLIOZ (Château Louis XI), le 25 août 2026. BERLIOZ : La Damnation de Faust. A. Bré, J. Schütz, A. Roslavets. Orchestre Appasionato, Choeur Spirito et Choeur d'Auvergne-Rhône-Alpes, Mathieu Herzog (direction musicale)

Parmi les spectacles les plus attendus du *Festival Berlioz*, *La Damnation de Faust* (1846) ose associer choristes amateurs et professionnels pour un résultat de très bonne tenue. Les solistes, au style disparate, déçoivent en comparaison, autour d'une direction franche et énergique, qui gagnerait à davantage de respiration.

Il faut saluer le pari généreux du Festival Berlioz de réunir les **Choeurs** (amateurs) **d'Auvergne-Rhône-Alpes** et leur équivalent professionnel ***Spirito***, longtemps dirigé par Nicole Corti et désormais par **Thibaut Louppe** (depuis 2025). Il s'agit là d'une aventure collective à l'image de l'esprit chaleureux qui anime les lieux, où la musique se prolonge jusque dans les

rues et les abords du château. Toujours aussi effervescente, la cour du château mêle *food trucks*, boutiques éphémères et curiosités, à l'image de ce cheval monumental, issu d'une ancienne production consacrée aux *Troyens* (voir en 2023). Une présence incongrue et familière à la fois, qui rappelle combien, ici, les spectacles laissent une empreinte dans la ville, bien au-delà du temps de la représentation.

Un peu plus tôt, l'Eglise de la cité avait accueilli une création originale réunissant pour la première fois la pianiste **Marie-Josèphe Jude** et la récitante **Rima Abdul-Malak**. La lecture musicale en hommage à George Sand et aux poétesses qui lui ont succédé est un prétexte à faire partager tout l'amour de l'ancienne ministre de la culture pour la poésie, en une éloquente simplicité, sans ostentation. La fin du spectacle, particulièrement émouvante dans sa place donnée aux cultures du Moyen-Orient, trouve un ton plus militant, en soutien à toutes celles qui luttent aujourd'hui contre l'oppression.



Retour à *La Damnation de Faust*, dont les forces chorales

constituent assurément l'un des atouts de cette version de concert. Le rassemblement de choristes venus de différents horizons témoigne d'une belle homogénéité, sans qu'il soit possible de distinguer les apports des uns ou des autres. C'est notamment le cas dans les grandes scènes collectives, où l'enthousiasme ne se départit pas d'une réelle précision. Les parties plus contemplatives du début laissent toutefois entrevoir quelques raideurs, à l'image de la direction vigoureuse de **Mathieu Herzog**, surtout connu en tant qu'altiste du Quatuor Ebène. Le chef français peine en effet à fouiller les états d'âme de Faust, en privilégiant la mélodie principale au détriment des détails, volontiers sacrifiés dans cette vision aux ponctuations marquées. Il se rattrape dans les parties plus orageuses, mais son approche de ce répertoire reste trop compacte et anguleuse pour convaincre sur la durée.

Dans ce contexte, les solistes réunis n'offrent pas davantage de consolation. La voix fluette d'**Ambroisine Bré** (Marguerite) ravit par son raffinement et son agilité sur toute la tessiture, mais peine à convaincre dans les intentions dramatiques, beaucoup trop timorées et extérieures. A ses côtés, **Jérémie Schütz** (Faust) donne davantage de force de conviction, mais déçoit par un *vibrato* envahissant, sans parler d'une émission engorgée dans le médium et d'une diction perfectible. On lui préfère nettement le Méphistophélès engagé d'**Alexander Roslavets,** qui compense un manque de couleurs et de graves par un sens du théâtre affirmé, toujours décisif dans ce rôle.

CRITIQUE, opéra. LA COTE-SAINT-ANDRE, Festival Berlioz, le 25 août 2026. BERLIOZ : La Damnation de Faust. Ambroisine Bré (Marguerite), Jérémie Schütz (Faust), Alexander Roslavets

(Méphistophélès), Arthur Dougha (Brander), Orchestre Appassionato, Chœur Spirito, Chœur amateur d'Auvergne-Rhône-Alpes, Mathieu Herzog (direction musicale). Photo (c) Bruno Moussier

---

CRITIQUE, opéra. PESARO, Teatro Rossini, le 21 août 2026. ROSSINI : Le Siège de Corinthe. Davide Livermore / Carlo Rizzi

Présenté pour la première fois dans sa version intégrale au *Rossini Opera Festival* de Pesaro en 2000, puis repris en 2017, *Le Siège de Corinthe* fait son retour dans la ville natale de Gioacchino Rossini : pour fêter le bicentenaire de la création, une nouvelle production est confiée cette année à Davide Livermore, qui s'interroge sur les illusions du patriotisme et les méfaits de la guerre, autour d'un plateau vocal de toute beauté.

Quoi de plus passionnant que de pouvoir comparer l'évolution stylistique de Rossini sur deux soirées consécutives dédiées à

des partitions que tout oppose ? Entre la farce en un acte *L'occasione fa il ladro* (1812) et la tragédie lyrique en trois actes *Le Siège de Corinthe* (1826), on pourrait croire que des compositeurs différents sont à la manoeuvre. Il n'en est pourtant rien, et c'est bien là la preuve du génie rossinien que de nous éblouir dans le *brio* irrésistible de ses *crescendi* pétillants, puis de dévoiler un art dramatique grandiose et non moins accompli, tout en se pliant au goût français pour l'occasion. *Le Siège de Corinthe* a en effet été adapté d'un précédent opéra écrit en italien, *Mahomet II* (1820), qui n'avait pas rencontré le succès à la création à Naples. C'est peut-être la raison pour laquelle Rossini a eu envie de le remettre sur le métier, en le faisant traduire dans la langue de Molière, puis en composant plusieurs passages originaux, notamment pour le ballet et pour une grande partie du 3e acte.



Si l'ouvrage montre quelques raideurs dans les verticalités des actes extérieurs, il le doit avant tout à son livret particulièrement belliqueux, qui raconte les suites de l'affrontement contre l'agresseur turc, après la chute de l'empire byzantin. Etonnamment réduit sur la durée, le drame amoureux impossible entre tenants des camps opposés se concentre surtout au 2e acte, laissant entrevoir quelques parenthèses apaisées, parmi les plus réussies. Déjà problématique dans les années 1820, l'opéra s'inscrit dans le

souvenir très vif de la guerre d'indépendance grecque, alors en cours, et réactive l'opposition manichéenne entre chrétiens et musulmans. On mesure toute la difficulté de représenter un tel ouvrage de nos jours, avec un ennemi aussi clairement désigné du doigt, surtout dans un contexte où certains cherchent à imposer l'idée d'un affrontement de civilisation entre Occident et Orient, aux conséquences mortifères.

La mise en scène a donc une responsabilité évidente, afin d'éviter de reconduire le message passéiste d'un « péril héréditaire », incarné par l'envahisseur musulman. Pour pallier cet écueil, **Davide Livermore** choisit de montrer une vision idéalisée de la Grèce antique, à travers des vidéos omniprésentes au *kitsch* assumé, mais dont la naïveté même participe au propos. Temples immaculés, paysages paradisiaques, mer azurée : toute une civilisation se trouve ainsi érigée en objet de contemplation, comme si l'humanité avait toujours su identifier ce qu'elle avait de plus beau, sans jamais parvenir à le préserver. Le paradoxe du Siège de Corinthe est bien là : pour garder leur morale sauve, les Grecs sont prêts à tout sacrifier, jusqu'à refuser la seule issue permettant d'éviter la guerre, c'est-à-dire le mariage entre Mahomet II et Pamyra.

Les images contemporaines qui envahissent progressivement le plateau, jusqu'aux déchets à l'arrière-scène, prennent dès lors une signification moins univoque qu'une simple dénonciation de la barbarie humaine. Elles évoquent l'avenir incertain d'une civilisation qui a atteint son zénith, à rebours de l'illusion d'un progrès éternel, professée par un oracle mensonger (« *la patrie reverra ses beaux jours* »). La mise en scène touche aussi à notre fascination pour les ruines, notre empressement à exhumer et à documenter les vestiges des civilisations disparues, comme si l'archéologie pouvait réparer ce que l'histoire a détruit. Livermore tend au spectateur un miroir assez cruel : pourquoi sommes-nous capables de déployer des trésors d'ingéniosité pour exhumer ou piller les fragments du passé, quand cette même énergie pourrait être consacrée à préserver l'homme des destructions et des massacres qui les accompagnent ? On notera toutefois

une certaine redondance dans la mise en scène, au fil des trois actes, comme si Livermore voulait appuyer son propos jusquà lui donner une parfaite lisibilité : celui d'une nécessaire concorde entre les humains.



Pour porter ce drame flamboyant, Pesaro parvient à réunir un plateau vocal de haute volée, particulièrement à l'aise dans la prononciation du français, ce qui est d'autant plus remarquable qu'aucun francophone ne figure dans la distribution. **Maxim Mironov** (Néoclès) s'impose dans un rôle exposé, où sa voix blanche et sa projection modeste sont compensées par une tenue de ligne d'une souplesse exemplaire, au raffinement toujours en phase avec le style déclamatoire de la tragédie lyrique. On aime aussi la technique vocale superlative d'**Adrian Sâmpetrean** (Mahomet II), qui allie force et sensibilité pour tenter de convaincre la versatile Pamyra. C'est précisément dans ce rôle que **Vasilisa Berzhanskaya** brûle les planches, en recueillant des applaudissements nourris, amplement mérités, en fin de représentation. La chanteuse russe montre un instrument ample sur toute la tessiture, aux couleurs superbes, sans parler de ses accents tranchants, impressionnants dans les scènes tragiques. Seules les vocalises se montrent plus timides, à l'instar de la diction précipitée dans les accélérations. A ses côtés, **Matteo Roma** donne à son Cléomène une présence vocale solide, à l'émission

franche, tandis que **Simón Orfila** s'impose par son autorité solaire, parfaitement projetée, lors de son air brillant en fin de soirée.

Enfin, **Carlo Rizzi** empoigne ses troupes avec des *tempi* vifs, insufflant beaucoup de vigueur au drame. Il sait aussi s'apaiser dans les parties mesurées pour laisser s'exprimer la musicalité des timbres de l'**Orchestre du Teatro Comunale de Bologne**, très investi tout au long du spectacle.

CRITIQUE, opéra. PESARO, Teatro Rossini, le 21 août 2026. ROSSINI : Le Siège de Corinthe. Adrian Sâmpetrean (Mahomet II), Matteo Roma (Cléomène), Vasilisa Berzhanskaya (Pamyra), Maxim Mironov (Néoclès), Simón Orfila (Hiéros), Tianxuefei Sun (Adraste), Giuseppe De Luca (Omar), Anna Doris Capitelli (Ismène), Coro del Teatro Ventidio Basso, Pasquale Veleno (chef de choeur), Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, Carlo Rizzi (direction musicale) / Davide Livermore (mise en scène). A l'affiche du festival Rossini à Pesaro, les 11, 14, 17 et 21 août 2026. Photo (c) Rossini Opera Festival

---

CRITIQUE, festival. ROSSINI OPERA FESTIVAL 2026, Teatro Rossini, le 19 août 2026.

ROSSINI : La Scala di Seta. Damiano Michieletto / Iván López-Reynoso

Parmi tous les festivals d'été qui se disputent aujourd'hui le calendrier lyrique, aucun ne rend un service aussi véritable à un seul compositeur que le *Rossini Opera Festival.*

Nulle part ce service ne se révèle plus précieux que dans la détermination du festival à maintenir en vie les pans les moins joués de l'œuvre de **Gioacchino Rossini**, aux côtés des grands succès familiers. *Il barbiere di Siviglia* et *La Cenerentola* remplissent les salles où qu'ils se donnent ; il faut, en revanche, une conviction et une érudition véritables pour accorder le même soin à la reprise, vieille de dix-sept ans, d'une farce d'une heure que la plupart des maisons ne songeraient même pas à programmer. Pesaro le fait chaque été, par principe et non par goût de la nouveauté, et le festival a ainsi fait plus qu'aucune autre institution pour restituer aux farces comiques de Rossini, et non aux seuls chefs-d'œuvre célébrés, la place qui leur revient dans le répertoire.

Au début du dix-neuvième siècle, le petit théâtre vénitien *San Moisè* devient le foyer de ce genre précis, la *farsa*, ces opéras semi-sérieux en un acte, confiés à une distribution modeste de six ou sept chanteurs, sans chœur, accompagnés d'un orchestre tout aussi réduit. C'est pour ce théâtre que le jeune Gioacchino Rossini écrit, en un peu plus de deux ans, cinq farces de ce type, parmi lesquelles *La scala di seta*, créée en 1812. Son ouverture, novatrice pour l'époque, ouvre sur une cascade rapide de violons qui introduit une mélodie

lyrique au hautbois avant de se lancer dans le thème brillant et rapide devenu si caractéristique du style rossinien mature ; et si l'opéra lui-même disparaît vite du répertoire courant, cette ouverture demeure, à juste titre, une pièce de concert appréciée pour elle-même, entendue bien plus souvent que l'œuvre à laquelle elle appartient.

C'est précisément cette lacune que Pesaro s'attache à combler, et il convient de rappeler, avant toute chose, ce que cette pièce est et a toujours voulu être : une farce italienne légère et pétillante, en un acte, une confiserie destinée à l'amateur de Rossini plutôt qu'une œuvre appelant une mise en scène qui en ferait quelque chose de plus grand. C'est avec cette compréhension, plutôt qu'avec une attente plus haute, que l'on doit aborder une soirée en sa compagnie. L'intrigue suit les péripéties légères propres au genre : une soprano, secrètement mariée à un ténor sans fortune, doit inventer des stratagèmes toujours plus élaborés pour dissimuler ce mariage tout en échappant au riche prétendant que son tuteur lui destine. Si l'intrigue elle-même ne pourrait être plus simple, la musique qui la porte se révèle considérablement plus sophistiquée qu'on ne l'attendrait, mêlant une écriture d'ensemble raffinée à un air de ténor lyrique et à une vaste scène et air pour la soprano qui préfigurent, l'un comme l'autre, des éléments qui deviendront caractéristiques de l'*opera seria* rossinien.

Cette année, le festival a repris la production que **Damiano Michieletto** a créée avec succès en 2009, une mise en scène qui porte avec elle les contradictions familières que fait naître toute transposition en costume contemporain : il n'est tout simplement plus crédible, aujourd'hui, qu'une jeune femme soit contrainte au mariage par le choix de son tuteur, moins encore qu'elle doive épouser en secret l'homme qu'elle aime réellement, et aucune ingéniosité de mise en scène ne parvient tout à fait à combler ce fossé entre convention du dix-huitième siècle et sensibilité moderne. Le décor de **Paolo**

Fantin a figuré l'appartement de Giulia à même le plancher de la scène, fenêtres, portes et meubles simplement indiqués plutôt que construits ; pendant l'ouverture elle-même, des machinistes ont assemblé physiquement les différentes pièces tandis qu'un architecte ou un géomètre dirigeait les opérations, plans en main. L'idée s'est révélée réellement astucieuse, une manière charmante de remplir de mouvement scénique l'ouverture la plus célèbre de Rossini, et elle a mérité sa place, au moins pour ces quelques minutes. Un immense miroir, incliné à quarante-cinq degrés au-dessus du plateau, a offert au public une vue plongeante sur l'appartement et a beaucoup clarifié l'action qui se déroulait en dessous.

Là où le concept a rencontré ses limites, ce n'est pas dans sa logique interne, cohérente en elle-même, un personnage dans une pièce donnée n'étant simplement ni vu ni entendu par un personnage dans une autre, les murs n'étant que des lignes tracées au sol, mais dans la manière dont cette logique cohabitait avec une seconde convention, incompatible, que la production a aussi imposée à ses chanteurs. Lorsqu'un personnage pénétrait dans la même pièce notionnelle qu'un autre devant rester caché, ce dernier ne s'en remettait pas du tout au mur invisible, mais se précipitait au contraire dans un placard bien réel, ou sous des couvertures bien réelles, exactement comme si l'espace était solidement construit. Les deux dispositifs n'ont pas raconté, à l'examen, la même histoire de ce que sont ces murs : l'un les traite comme suffisamment réels pour dissimuler entièrement une personne, l'autre comme s'ils n'existaient pas du tout. Étirée sur quatre-vingt-dix minutes sans entracte, cette tension non résolue entre deux idées différentes de la dissimulation est devenue, en définitive, davantage une source de distraction que de plaisir.

Dans la conception de Michieletto, Germano, le domestique de Giulia, a été habillé et caractérisé comme un employé de

maison philippin, un choix explicitement calqué, à ce que je comprends, sur un personnage de la télévision italienne populaire au début des années 2000. Pour un public italien qui reconnaît cette référence, la caractérisation se trouve sans doute adoucie, peut-être même rendue tout à fait acceptable, par ce souvenir partagé d'un numéro télévisé comique ; pour un spectateur qui l'aborde sans ce contexte, elle se lit très différemment. Le jeu a largement dépassé la comédie franche pour verser dans quelque chose de plus proche de la pantomime : exagéré, outré, et s'est même permis, à un moment, une salve de faux mouvements de *kung-fu* entièrement gratuits, sans le moindre lien discernable avec l'intrigue, et qui n'a semblé exister, pour autant que j'aie pu en juger, que pour signaler « *l'exotisme asiatique* » à des fins de rire facile.

La direction d'**Iván López-Reynoso** a manqué d'une partie de cette grâce légère, presque mozartienne, que réclame la partition, et certains ensembles ont eux aussi manqué de poli. Parmi la distribution, la Giulia de **Hasmik Torosyan** s'est révélée fraîche de timbre et techniquement assurée, couronnée d'une jolie note pianissimo dans son grand air. Le Dorvil d'**Alasdair Kent** a livré un aigu par moments préoccupant, bien que son interprétation de « *Vedrò qual sommo incanto* » ait eu ses propres récompenses ; le reste de la distribution, le Blansac charismatique de **Iurii Samoilov**, la Lucilla de **Mara Gaudenzi**, sans doute la plus belle voix de la soirée, et le Dormont solide d'**Enrico Iviglia**, a bien complété l'ensemble.

Rien de tout cela ne constitue une véritable réserve contre une soirée qui demeure, pour ce qu'elle est, tout à fait aimable. *La scala di seta* n'a jamais eu vocation à devenir un jalon du répertoire, et cette reprise n'a pas à être jugée comme telle ; c'est une farce légère et pétillante, en un acte, à savourer sans excès de sérieux, par un public venu à Pesaro pour le pur plaisir de Rossini plutôt que pour une révélation. C'est précisément cette volonté du festival de programmer des œuvres de cette échelle modeste, aux côtés de

ses grandes nouvelles productions, qui fait toute son importance. Pesaro, comme toujours, a fait de cette soirée ce qu'elle a été, un festival chaleureux, sans prétention et merveilleusement accueillant, plein de gens qui aiment simplement ce compositeur et cette ville ; il existe, en définitive, de pires façons de passer une soirée d'août qu'assis au **Teatro Rossini,** questions sur une caractérisation stéréotypée mises à part, à écouter la musique de Rossini rendue avec toute la justice et la générosité qu'elle mérite, par une troupe qui prenait visiblement plaisir à jouer.

Je ne vois guère, en vérité, ce qui pourrait mieux remplir une journée que ceci : une baignade dans l'Adriatique le matin, un opéra le soir, un dîner pris la nuit dans la douceur de l'air italien, tout le rythme du lieu construit, très délibérément, autour de cette seule séquence de plaisirs. J'ignore si Rossini lui-même se baignait ; mais pour tout le reste, la table, la lenteur des journées, les soirées entièrement vouées à la musique et à la bonne compagnie, il avait manifestement raison, et Pesaro, au mois d'août, vit encore selon cette leçon. Après des années de résistance, je suis désormais, moi aussi, tout à fait converti.

CRITIQUE, festival. ROSSINI OPERA FESTIVAL 2026, Teatro Rossini, le 19 août 2026. ROSSINI : La Scala di Seta. Damiano Michieletto / Iván López-Reynoso. Crédit photo (c) Rossini Opera Festival