

CRITIQUE, opéra. LYON, opéra de Lyon, le 29 janvier 2026. CHARPENTIER : Louise. G. Philiponet, S. Koch, A. Smith, N. Courjal, P. Ciofi... Christoph Loy / Giulio Cilona

Reprise de la production aixoise de cet été, la lecture de **Christopher Loy** déçoit quelque peu malgré la cohérence relative du propos et l'excellence de la distribution, sans la formidable Louise d'Elsa Dreisig, courageusement remplacée au pied levé par **Gabrielle Philiponet**.

Premier opéra naturaliste (l'opéra porte le sous-titre significatif de « roman musical ») créé avec un immense succès en février 1900 à l'Opéra-Comique de Paris, *Louise* fut reprise régulièrement jusqu'aux années 60, puis tomba dans un relatif oubli. En cause sans doute les thèmes de la liberté individuelle, de l'autorité parentale et du prestige de la famille, qui après 1968 semblaient obsolètes. La musique, dans la filiation d'un Massenet dont Charpentier était l'élève, repose surtout sur une forme de déclamation « arioso », mais ne manque pas d'alliciantes formes closes, de l'air célèbre « *Depuis le jour* », en passant par la romance de Julien « *Dans la cité lointaine* » et la sublime berceuse du père au 4^e acte. Le livret est écrit dans une langue simple, mâtinée de tournures populaires (mais Charpentier, auteur également du livret, n'est ni Zola, ni encore moins Céline qui adorait cet

opéra).

L'univers montmartrois du livret est relégué à un plan secondaire, voire disparaît totalement, par le metteur en scène **Christof Loy** : décor unique, une salle d'hôpital qui laisse apercevoir derrière de grandes et hautes fenêtres les toits de Paris (superbe décor de **Étienne Pluss** et lumières efficaces de **Valerio Tiberi**), prétexte pour une lecture névrotique de l'intrigue qui, pour séduisante qu'elle soit, trahit l'œuvre en faisant de l'émancipation de l'héroïne un désir fantasmé (Julien apparaît sous les traits d'un médecin à la fin de l'opéra), en ajoutant des gestes incestueux du père absents des intentions du compositeur, lecture qui n'est pas dénuée d'incohérences (la mère que l'on voit parmi les couturières alors qu'elle avait menacé sa fille de travailler à la maison, et qui apparaît en tailleur Chanel, niant ainsi son origine ouvrière). Car Paris est un personnage à part entière, voire le véritable protagoniste de l'œuvre (c'est sur le nom de Paris que s'achève l'opéra). Or, que font les tableaux pittoresques des petits métiers de Montmartre, qui rappellent les « *cris de Paris* » jadis chantés par Clément Janequin, ou les festivités nocturnes du 3e acte dans un hôpital psychiatrique, si ce n'est pour les réduire là encore à des pathologies blâmables ? Dommage, car la direction d'acteurs est époustouflante, d'une précision d'entomologiste, y compris pour les rôles secondaires.

La distribution, en revanche, appelle tous les éloges. Hélas souffrante, Elsa Dreisig qui avait créé le rôle-titre à Aix, a été vaillamment remplacée par **Gabrielle Philiponet** qui a appris en un temps record l'écrasante partie de l'héroïne. Malgré une présence scénique parfois hésitante, notamment dans les scènes de complicité amoureuse avec Julien, et un timbre un peu voilé et moins séduisant dans le registre aigu, la soprano albigeoise s'en tire avec les honneurs et sauve haut la main cette soirée de première. Julien est toujours incarné par **Adam Smith**, ténor racé aux aigus bien projetés qui séduit

par son jeu de scène et émeut dans sa romance quelque peu gâtée par une guitare trop sonorisée, et impressionne dans le rôle secondaire du Noctambule. La solide mezzo de **Sophie Koch** campe une mère cruelle et psychorigide du meilleur effet, imperturbable face aux requêtes de sa fille ; sa présence électrisante est à l'image de ses médiums et ses graves d'airain, même si la fatigue de son timbre se fait sentir ici ou là. Le père est solidement défendu par **Nicolas Courjal**, malgré un *vibrato* pas toujours bien maîtrisé, mais se rattrape dans le dernier acte par ses graves de basse caverneuse et ses accents « véristes » d'homme en colère, soulignés par un orchestre véhément au plus près de la prosodie. Les rôles secondaires plus ponctuels ne sont pas en reste, comme en témoignent la Balayeuse de **Patrizia Ciofi** (qui remplace Annick Massis entendue à Aix) dans son air très « cabaret », l'Irma de **Marianne Croux**, soprano léger mais à la projection non moins assurée, la Laitière ô combien gracieuse de **Julie Pasturaud**, le timbre velouté de la Gertrude de **Carol Garcia**, l'abattage de la Madeleine de **Marie-Thérèse Keller** ou encore l'espiègle Gavroche de **Céleste Pinel**. Distribution modifiée pour le Pape des Fous de **Filipp Varik** (Grégoire Mour à Aix), à la prestation scénique et vocale impeccable, et pour la Camille de **Eva Langeland Gjerde**, aussi lumineuse que Karolina Bengtsson à Aix, tous deux artistes de l'Opéra studio de Lyon.

Dans la fosse, en lieu et place de Giacomo Sagripanti, **Giulio Cilona** dirige avec fougue et maestria les forces de l'**Orchestre de l'Opéra de Lyon**. L'opulence de la partition (les pages symphoniques abondent dans la partition) est bien mieux mise en valeur que dans l'espace en plein air du théâtre de l'Archevêché. Les chœurs, toujours aussi bien préparés par **Benedict Kearns**, sont impressionnants de justesse, tout comme les enfants très professionnels de la **Maîtrise des Bouches-du-Rhône**. Malgré une lecture contestable d'un metteur en scène habitué aux raretés (cf : sa récente *Fiamma* de Respighi à Berlin), *Louise* méritait largement de sortir de l'oubli.

CRITIQUE, opéra. LYON, Opéra de Lyon, le 29 janvier 2026.
CHARPENTIER : Louise. G. Philiponet, S. Koch, A. Smith, N.
Courjal, P. Ciofi... Christoph Loy / Giulio Cilona. Crédit photo
(c) Droits réservés

**CRITIQUE, opéra. MONACO,
Salle Garnier, le 28 janvier
2026. GLUCK : Orphée et
Eurydice. Carlo Vistoli,
Melissa Petit, Madison Nonoa.
Projections D. Wok / Les
Musiciens du Prince, Gianluca
Capuano (direction)**

Cet *Orphée et Eurydice* de C. W. von Glück donné à
l'Opéra de Monte-Carlo restera comme un moment de
grâce dans la saison lyrique. Il y a un mot pour
qualifier l'état dans lequel il nous met : le

bonheur. Et comment se dit bonheur en allemand ? *Glück* ! Pourtant, les choses avaient mal commencé. Cecilia Bartoli, souffrante, avait dû renoncer à participer au spectacle dans lequel elle devait incarner Orphée. Elle fut remplacée par le contre-ténor italien Carlo Vistoli. Il s'avéra excellent, nous emporta par sa présence et son talent.

Souhaitons à Cecilia un prompt rétablissement : les caméras du monde entier l'attendent le 6 février pour la Cérémonie d'ouverture des *Jeux Olympiques d'hiver*, et le public monégasque la retrouvera trois jours plus tard dans *Così fan tutte*, accompagnée par l'Orchestre de l'Opéra de Vienne ! **Carlo Vistoli**, revenons à lui, nous charma d'un bout à l'autre la soirée. Sa voix claire, d'une souplesse féline, nous éblouissait et se pliait à toutes les inflexions du drame. Il était Orphée de tout son être, passant avec aisance de l'innocence à la fureur, de l'amour à l'abîme, de l'émerveillement à la détresse. Autour de lui, les deux autres personnages furent idéalement servis. Eurydice avait la voix veloutée de **Mélissa Petit**, valeur confirmée du chant français : timbre homogène, rondeur du son, belle incarnation de son personnage. Quant à l'Amour, Il apparut sous les traits et la voix de la délicieuse **Madison Nonoa**.

On s'incline devant l'orchestre des **Musiciens du Prince-Monaco** et leur chef **Gianluca Capuano** : ils nous ont éblouis. Leur performance fut musicale, certes, mais aussi physique. La veille encore, ils affrontaient les quatre heures de *La Walkyrie*, territoire peu familier pour eux. Et en ce soir d'*Orphée*, ils furent debout toute la soirée, alertes, ardents, sans la moindre trace de fatigue. On admirait leur cohésion dans les *tempi*, la netteté des phrasés, l'élégance du style, la fluidité des traits, mais aussi leur soin des nuances. Ah, ces imperceptibles *pianissimi*, suspendus comme un souffle, qui

figeaient d'émotion la salle entière ! L'excellent chœur ***Il Canto di Orfeo*** prolongea la qualité des musiciens.

L'opéra était annoncé « *mis en espace* ». Ce fut bien davantage. Les musiciens occupaient le centre de la scène, autour duquel gravitaient les chanteurs. L'ensemble baignait dans les effets lumineux du spectaculaire dispositif *Vidéo D-Wok*, conçu par **Davide Livermore** pour *La Walkyrie*. Certains effets semblaient parfois s'éloigner du sens du drame ou de la musique. Qu'importe. Le regard, comme l'oreille, se laissa volontiers emporter. Et l'on sortit de là le cœur vibrant, avec cette sensation suprême de bonheur.

CRITIQUE, opéra. MONACO, Salle Garnier, le 28 janvier 2026.

GLUCK : Orphée et Eurydice. Carlo Vistoli, Melissa Petit, Madison Nonda. Projections D. Wok / Les Musiciens du Prince, Gianluca Capuano (direction). Crédit photo (c) Opéra de Monte-Carlo / Marco Borelli

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro de la Zarzuela, le 25

**janvier 2016. GRANADOS :
Goyescas. M. Conesa, E.
Ferrer, C. San Martín, M.
Redondo. DE FALLA : El
Retable de Maese Pedro. G.
Bullón, P. García-López, L.
Vinyes-Curtis. Paco López /
Alvaro Aliach**

Comment relier *Goyescas* d'Enrique Granados et *Les Tréteaux de Maître Pierre* de Manuel de Falla en un diptyque cohérent pour les publics actuels ? Ces deux œuvres majeures naissent sous l'*Edad de Plata*, cet « âge d'argent » de la culture espagnole, interrompu par la Guerre civile. Dans le sanctuaire identitaire qu'est le *Teatro de la Zarzuela* à Madrid (1856), chacune porte les semences de ce rapprochement : les figures de Goya, d'une part, et le *Don Quichotte* de Cervantès, de l'autre.

La force de cette coproduction (Opéra d'Oviedo, Théâtre Cervantès de Malaga, Teatro de la Zarzuela de Madrid), imaginée par le metteur en scène et dramaturge **Paco López**, réside dans une contextualisation audacieuse : « coudre » aux deux opéras des fragments réels de l'histoire fasciste européenne. Sur l'écran de fond de scène, les actualités

filmées de l'Espagne franquiste ou de l'Occupation nazie en France, sont parfois relayées par la lecture de lettres des artistes Granados ou de Falla sur le proscenium. En outre, la peinture, puis le cinéma muet, constituent le fil d'Ariane scénique du diptyque. Le regard du spectateur franchit le seuil d'un second cadre scénique – matérialisé derrière celui du théâtre – pour pénétrer dans une mise en abyme raffinée. Une soirée espagnole fictive se déroule à l'atelier du peintre Ignacio Zuloaga, dans le Paris des Années folles : costumes argentés en clin d'œil à l'Edad de Plata, ponctués de plumes roses (costumes de **Jesús Ruiz**). Les silhouettes de l'Intelligentsia européenne – la Princesse de Polignac (qui mécène réellement la création de Falla dans son hôtel en 1923), Stravinsky, Valéry, Picasso – incarnent l'effervescence artistique. Peinture et musique y dialoguent avec des danseurs qui donnent vie aux postures des toiles de Goya, mais aussi avec la pantomime de spectres prédisant la mort. Celle des héros fictifs comme celle, bien réelle, des soldats emportés par les conflits. En parallèle des *Goyescas*, la projection des flots océaniques et ce référent de la mort renvoient autant au naufrage fatal du paquebot, emprunté par le couple Granados (torpillé par un sous-marin allemand en 1916), qu'à l'exil argentin de Falla. Sur fond de barbarie annonçant la Seconde Guerre, ces récits parallèles interpénètrent les *Goyescas*, puis les saynètes fragmentées des *Tréteaux de Maître Pierre*. Si ces intermèdes éclairent le propos de manière didactique, ils se transforment progressivement en avertissement pour les spectateurs : redoutons le fascisme rampant...

Revenons vers chaque œuvre lyrique, qui bénéficie du professionnalisme de l'**Orchestre de la Comunidad de Madrid**, conduit par **Alvaro Albiach**. Les mélomanes connaissent avant tout les *Goyescas* comme un cycle pianistique emblématique, immortalisé par les enregistrements d'Alicia de Larrocha. Fort du succès de ce cycle en 1911, Granados est encouragé à en tirer une version lyrique. En s'adjoignant le librettiste Fernando Periquet, il conçoit une œuvre singulière, sorte de

réécriture lyrique a posteriori, créée au Metropolitan Opera en 1916. L'action – les amours contrariées de la belle aristocrate Rosario et du capitaine Fernando – se déploie en trois brefs tableaux. Ceux-ci juxtaposent le badinage galant du XVIII^e siècle à des échappées fantasmagoriques et une émotion mortuaire plus sombre, le tout servi par des costumes idiomatiques. Le charme opère d'emblée par les œillades provocantes, jalousies attisées ou confidences amoureuses. Le bal joyeux du premier tableau est animé par les chœurs exubérants que le **Chœur du Théâtre de la Zarzuela** dynamise à souhait. Le deuxième tableau s'ouvre sur des danses virevoltantes dans la chorégraphie d'**Olga Pericet** – *fandango* relevé de castagnettes virtuoses – dont l'impétuosité gagne les quatre rôles chantés, sorte de *tipi fissi* de la *Commedia dell'arte*. Peu à peu, la vivacité se fond dans une fête galante aux accents Verlainiens. La véritable surprise survient toutefois du dernier tableau, centré sur la mort en duel de l'arrogant capitaine. Les séductions hispanisantes de Granados cèdent la place à un autre langage : dès le prélude aux accents quasi mahlériens, l'atmosphère s'assombrit. Le lyrisme intime de Rosario s'achève dans une déploration d'esthétique puccinienne, dont les *pianissimi* filés par **Mónica Conesa** (« *Oh, misterio* ») bouleversent le public. Dès le début de l'œuvre, le mezzo velouté de Mónica Redondo (Pepa) souligne avec sensualité le caractère de la Maja (non dénudée !). Face aux femmes, le ténor **Enrique Ferrer** (Fernando) affirme un tempérament belliqueux (au *vibrato* serré), tandis que son rival nonchalant (le torero Paquiro) est incarné par le baryton **César San Martín**.



Délaissant la peinture pour le cinéma muet, la seconde partie du spectacle se concentre sur *El Retablo de Maese Pedro*, conçu par **Manuel de Falla** (musique et livret) pour le salon des Polignac en 1923, à nouveau mis en abyme sur le plateau. L'interactivité de la création parisienne – il s'agissait de disloquer les espaces théâtraux et ceux du public – s'installe dès le prélude musical. Située parmi les invités du salon, la flûtiste solo en déroule superbement les arabesques debussystes posées sur la trame instrumentale (harpe et cordes) issue de la fosse d'orchestre. Ensuite, le passage entre cette sociabilité mondaine et le monde naïf de Maître Pierre (inspiré des chapitres XXV et XXVI du *Don Quichotte de la Manche*) s'opère par le truchement d'un film muet sur l'écran de fond de scène (vidéo de **José Carlos Nievas**). Au prisme d'un expressionisme imité des frères Lumière, le spectacle de tréteaux relate les aventures de Don Gaïferos, parti délivrer sa promise Mélisandre, captive des Maures. Chaque pantomime joue sur le comique décalage de situation : le chevaleresque Quichotte s'interpose dans les combats

fictifs. Ces dispositifs captent un éclectisme expérimental qui brisait audacieusement les frontières stylistiques en 1923. Idem pour la partition : après l'influence folklorique du chœur villageois, on perçoit celle de *L'Histoire du soldat* de Stravinsky dans la rythmique acérée et les motifs incisifs de violon et trompette (*Le supplice du Maure*). À l'inverse, la fuite des fugitifs met en valeur la volubilité d'un clavecin surgissant du *Siglo de Oro*.

Du côté des protagonistes, situés parmi les invités (comme à la création), la soprano **Lidia Vinyes- Curtis** (Trujamán) assume le charisme de la Madame Loyal des tréteaux : sa déclamation *parlando* s'appuie sur les traditions populaires du chant *a cappella*, tandis que l'ingénieux Hidalgo, interprété par la basse chantante *Gerardo Bullón*, emprunte les accents ravéliens du cycle cervantien (Don Quichotte à Dulcinée) avec une touchante sincérité. Le clin d'œil final enchante le public : lorsque le casque du Quichotte tombe, on découvre les traits de De Falla ! Les identifications continuent donc de s'enchâsser.

En articulant *Goyescas* et *El retablo de Maese Pedro* aux archives de la *Edad de Plata*, ce spectacle abouti célèbre l'hybridation théâtrale de musique, danse et arts plastiques, mise sous tension politique. Dans une loge du Teatro de la Zarzuela, la présence (réelle) du spectateur Plácido Domingo serait-elle le faire-valoir de cette culture hispanique partagée? Une culture non figée dans la patrimonialisation en 2026.

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro de la Zarzuela, le 25 janvier 2016. GRANADOS : *Goyescas*. M. Conesa, E. Ferrer, C. San

Martín, M. Redondo. DE FALLA : El Retable de Maese Pedro. G. Bullón, P. García-López, L. Vinyes-Curtis. Paco López / Alvaro Aliach. Crédit photo © Gemma Escribano

CRITIQUE, danse. LYON, Maison de la Danse, le 27 janvier 2026. « Midi-Minuit » par Thierry MALANDAIN et le Malandain Ballet Biarritz

Hier 27 janvier (et jusqu'au 4 février), la Maison de la Danse de Lyon a accueilli l'un de ses fidèles les plus chers pour une soirée d'adieu placée sous le signe de l'excellence et de l'émotion. Avec *Midi-Minuit*, Thierry Malandain et son *Malandain Ballet Biarritz* ont offert un programme somptueux, véritable voyage dans le temps et dans l'âme d'un chorégraphe qui a su réinventer le langage classique.

Ce spectacle en trois actes est un cadeau fait au public lyonnais. Il retrace avec élégance trente années de carrière d'un maître du néo-classique, qui puisera jusqu'au bout dans l'héritage du ballet pour le projeter vers une modernité

lumineuse. La complicité entre la compagnie et la Maison de la Danse est palpable, rendant cette série de représentations particulièrement vibrante. Le voyage commence à *Midi pile*, sur le *Concerto pour deux pianos en ré mineur* de **Francis Poulenc**. C'est un véritable éclat de joie qui irradie la scène. Les danseurs jaillissent d'un rideau de lattes argentées, bras tendus à l'horizontale, et insufflent à l'espace une légèreté enivrante. Ce ballet, créé en 1995, conserve une fraîcheur et une vitalité intemporelles. On est happé par la précision des ensembles, la beauté des lignes et ce dialogue jubilatoire entre la danse, ludique et virtuose, et la musique de Poulenc. C'est un hommage au soleil, à la jeunesse, à l'énergie créatrice pure.

La seconde partie change radicalement d'atmosphère avec *Le Boléro* de **Maurice Ravel**. Là où d'autres chorégraphes ont exploré la dimension érotique de cette musique obsédante, **Thierry Malandain** en propose une lecture plus conceptuelle, axée sur la question de la liberté. Dans un espace scénique réduit et confiné, douze danseurs sont comme enfermés dans un carré de lumière. Leurs gestes sont mécaniques, hypnotiques, scandant la montée inexorable de l'orchestre. La raideur des corps, la répétition implacable des motifs, tout contribue à créer une tension insoutenable. Le final, où les interprètes s'échappent de leur prison lumineuse pour se retrouver prisonniers de la scène, produit un effet saisissant. Cette vision puissante et dépouillée marque les esprits par son intensité et son originalité.



Enfin, la soirée s'achève sur une création, *Minuit et demi, ou le cœur mystérieux*, qui est aussi un ultime chef-d'œuvre. Sur des *Mélodies* de **Camille Saint-Saëns**, le ballet explore la face cachée de l'art de Malandain. Vêtus de grands manteaux noirs pour la célèbre *Danse macabre*, les danseurs évoluent d'abord dans une atmosphère crépusculaire, presque liturgique. Puis, au fil des mélodies, la palette s'éclaire, les manteaux tombent pour révéler des justaucorps bleu ciel qui transforment la nuit en une aube poétique. C'est une pièce d'une magnifique subtilité, qui alterne pas de deux intimes, quatuors ciselés et grands ensembles lyriques. L'on pense parfois à la rigueur brio d'un Forsythe, mais l'âme du ballet, sa ligne pure et sa générosité, reste profondément *malandainienne*.

Avec *Midi-Minuit*, **Thierry Malandain** signe un adieu mémorable à la **Maison de la Danse**. Ce triptyque est comme une déclaration

d'amour à la danse classique, à la musique française et au public lyonnais. La compagnie, par sa cohésion et sa virtuosité, porte avec un bonheur contagieux la vision humaniste et exigeante de son directeur. Un spectacle inoubliable, qui confirme la place unique du ***Malandain Ballet Biarritz*** dans le paysage chorégraphique français.



CRITIQUE, danse. LYON, Maison de la Danse, le 27 janvier 2026.
« Midi-Minuit » par Thierry MALANDAIN et le Malandain Ballet
Biarritz. Crédit photographique (c) Olivier Houaix

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Garnier, le 26 janvier 2026. TCHAIKOVSKI : Eugène Onéguine. B. Pinkhasovich, B. Volkov, R. Mantashyan... Ralph Fiennes / Semyon Bychkov

Le chef d'œuvre lyrique de Piotr Ilitch Tchaïkovski, *Eugène Onéguine* (1879) fait son retour à l'Opéra **national de Paris** dans une nouvelle production très attendue, confiée au comédien et réalisateur Ralph Fiennes ; pour sa première mise en scène, le Britannique joue la carte d'un classicisme intemporel et élégant, certes peu novateur, mais porté par un plateau vocal de haute volée.

Est-ce la réputation de **Ralph Fiennes** (né en 1962) ou bien celle de Tchaïkovski, qui explique le succès public rencontré par *Eugène Onéguine*, dont chaque représentation affiche complet en ce début d'année à Paris ? Sans doute un peu des deux, tant l'ouvrage intimiste du compositeur russe ne cesse de toucher au cœur par la justesse de sa palette de sentiments, tous brossés avec une infinie tendresse, sans les excès de pathos parfois constatés ailleurs. Alors surtout connu pour sa science de l'orchestre, en ayant déjà à son

actif ses quatre premières *Symphonies* et le ballet *Le Lac des Cygnes*, Tchaïkovski tourne son inspiration vers l'économie de moyens de Mozart et Gounod, notamment dans les tableaux intimistes et les ensembles. Il ajoute une coloration plus populaire dans les chœurs villageois, admirablement contrastés avec les danses de salon, qui irriguent la partition en plusieurs endroits. Il fallait certainement un chef de tout premier ordre, tel que **Semyon Bychkov** (73 ans), pour rendre justice aux variations de climat toujours à l'œuvre : le chef américain d'origine russe tisse des phrasés d'une délicatesse infinie pour insister sur l'ennui provincial décrit au premier tableau, avant de montrer davantage de tempérament dès les premiers nuages venus, des élans amoureux naïfs de Tatiana à la querelle irréconciliable entre les deux « amis » Lenski et Onéguine. On ne peut que se réjouir de la nomination, à compter du 1er août 2028, de ce grand artiste en tant que directeur musical de l'Orchestre de l'Opéra national de Paris (poste vacant depuis la démission de Gustavo Dudamel en 2023).

Un autre motif de satisfaction vient de la mise en scène de Ralph Fiennes, qui remplace l'inusable production de Willy Decker ([voir la reprise en 2017](#)). Sans révolutionner le genre, cette nouvelle proposition permet de suivre fidèlement chaque péripétie du livret, en insistant d'emblée sur l'environnement glacial : le spectateur est ainsi plongé dans la profondeur des états d'âme des protagonistes, tous enfermés dans les méandres d'une vie provinciale, cherchant à s'illusionner dans la rêverie des livres (Tatiana) ou dans le cynisme (Onéguine). A cet égard, le premier tableau dévoile une forêt monotone de bouleaux, dont les couleurs troubles et jaunâtres reviennent tout au long de la soirée dans les éléments de décor, comme un écho à ces origines sociales indélébiles. C'est bien l'absence de perspectives et l'étroitesse de vue d'une noblesse reculée sur laquelle Fiennes veut insister grâce aux aspects visuels, tandis que la finesse de la direction d'acteurs fait mouche : l'isolement d'Onéguine est ainsi plusieurs fois figuré par son exclusion du groupe, toujours très soudé en contraste.

Certaines scènes mineures trouvent aussi davantage de saveurs, grâce à un sens du détail bienvenu, notamment lors du chœur des jeunes filles au début du 3e tableau. Affublées d'un nimbe doré sur la tête, les interprètes ressemblent à des icônes orthodoxes, ce qui imprime une coloration plus moraliste à leur texte, en apparence inoffensif et anodin.

Face à ce travail d'une belle probité, la soirée trouve sa réussite première dans le plateau vocal quasiment idéal, en dehors de quelques réserves. Ainsi de la Tatiana **Ruzan Mantashyan**, qui montre une technique parfaitement articulée, d'une souplesse admirable dans les changements de registre, mais peu habitée au niveau interprétatif. Sa scène de la lettre souffre ainsi de cette faiblesse de caractère, plus encore décevante en fin de soirée lors de son ultime affrontement avec Onéguine. A l'inverse, **Boris Pinkhasovich** séduit dans le rôle-titre par sa morgue sans ostentation, à même de faire vivre toutes les ambiguïtés de son personnage, seulement capable d'envisager l'amour dans l'adversité. On aime plus encore l'admirable **Bogdan Volkov** en Lenski, habitué du rôle qu'il a chanté sur plusieurs grandes scènes, en même temps que ses prestations inoubliables dans *Le Conte du tsar Saltane* de Rimski-Korsakov ([voir notamment l'an passé à Madrid](#)). Son dernier air, bouleversant, captive l'assistance par sa capacité à sculpter chaque mot au service du sens, autour d'une émission claire et aérienne, qui passe aisément la rampe. Que dire, aussi, de la classe vocale d'**Alexander Tsymbalyuk** dans son court rôle du Prince Grémine, en fin de représentation, qui nous frustre de ne pas l'entendre davantage ? L'ensemble des seconds rôles emporte aussi l'adhésion, au premier rang desquels les beaux graves de **Marvic Monreal** en Olga, tandis que le **Chœur de l'Opéra national de Paris** assure honorablement sa partie.



CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Garnier. TCHAIKOVSKI : Eugène Onéguine. Susan Graham (Madame Larina), Ruzan Mantashyan (Tatiana), Marvic Monreal (Olga), Elena Zarembo (Filipievna), Boris Pinkhasovich (Eugène Onéguine), Bogdan Volkov (Lenski), Alexander Tsymbalyuk (Le Prince Grémine), Susan Graham (Madame Larina), Peter Bronder (Monsieur Triquet), Amin Ahangaran (Zaretski), Mikhail Silantev (Le lieutenant), Orchestre de l'Opéra national de Paris, Semyon Bychkov*, Case Scaglione, (direction musicale) / Ralph Fiennes (mise en scène).

A l'affiche de l'Opéra national de Paris jusqu'au 27 février 2026. Photo © Guergana Damianova / OnP

diffusion

LIVE STREAMING, opéra. TCHAIKOVSKY : Eugène Onéguine, nouvelle production mise en scène par Ralph Fiennes – Lundi 9 février 2026, 19h30 – En direct du Palais Garnier, diffusion sur FRANCE.TV : <https://www.france.tv/>

Événement lyrique en direct, le lundi 9 février à 19h30 sur France.tv : l'opéra EUGENE ONEGUINE, de Tchaïkovski, mis en scène par Ralph Fiennes (La Liste de Schindler, Harry Potter, Le Patient Anglais, Hunger Games, Conclave, ...), en direct depuis le Palais Garnier.
– Réalisation : Louise Narboni – Direction musicale : Semyon Bychkov – Metteur en scène : Ralph Fiennes



Consultez aussi la PAGE « opéra, musique classique » de France.TV : <https://www.france.tv/spectacles-et-culture/opera-musique-classique/>

Eugène Onéguine par Ralph Fiennes / Opéra de Paris janv-fév 2026 @Guergana-Damianova

LIRE aussi notre première CRITIQUE : <https://www.classiquenews.com/critique-opera-paris-opera-garnier-le-26-janvier-2026-tchaikovsky-eugene-oneguine-b-pinkhasovich-b-volkov-r-mantashyan-ralph-fiennes-semyon-bychkov/>

Eugène Onéguine incarne la souffrance d'un être aigri, désillusionné qui ne croit plus à l'amour, jusqu'à sa rencontre décalée avec la belle Tatiana... Celle-ci lui adresse une lettre bouleversante (le fameux air de la lettre, sommet musical ciselé par Tchaïkovsky), mais le cynique restera de marbre jusqu'à comprendre qu'il l'aimait en retour. Devenue princesse, la jeune femme retrouve celui qu'elle a aimé. Comment recevra-t-elle la confession déchirante de celui qu'elle aura finalement bouleversé ? L'ouvrage concentre les éléments emblématiques de la passion de Piotr Illytch ; il est aussi un creuset inspirant pour l'acteur Ralph Fiennes devenu pour l'Opéra de Paris (et pour la première fois), metteur en scène d'opéra...

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, le 26 janvier 2026. DUKAS : Ariane et Barbe Bleue. P. Murrihy, S. Tro Santafé, A. Extrémo, G. Buratto... Àlex Ollé (La Fura dels Baus) / Pinchas Steinberg

Le retour d'Ariane et Barbe-bleue de Paul Dukas au Teatro Real de Madrid est aussi somptueux vocalement – Paula Murrihy en rôle-titre – qu'orchestralement sous la direction de Pinchas Steinberg. Plus qu'une dénonciation du féminicide d'après le cruel conte de Perrault, le metteur en scène Àlex Ollé (*La Fura dels Baus*) érige la solidarité féminine en système anti-patriarcal. Coproduite avec l'Opéra de Lyon, cette mise en scène du conte lyrique de Dukas, sur un livret de Maurice Maeterlinck (Opéra-Comique, 1907), investit le vaste plateau du Teatro Real et saisit un public madrilène frappé par la puissance tellurique de l'œuvre. Empêchée de rencontrer le public lyonnais en 2021 en raison de la crise sanitaire, la production avait néanmoins trouvé écho auprès des auditeurs de *France Musique* et d'*Arte Concert*. Sa véritable création scénique a donc lieu à Madrid, dans le cadre d'une saison 2025-2026 placée sous le signe d'une double lecture du conte de Charles Perrault, après *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók (1911), présenté en amont.

Dans le livret concocté par Maurice Maeterlinck, pour Dukas, la séquestration des épouses, victimes du châtelain tyran, respirait le mystère qu'Ariane devait percer. En entremêlant des aspects de l'Ariane mythologique (celle qui fait triompher Thésée du labyrinthe du Minotaure) au narratif du conte, le dramaturge symboliste dépassait son drame *Pelléas et Mélisande* que Debussy venait d'adapter (1902) en intégrant ici ses anciennes héroïnes (Sélysette, Mélisande, etc.) dans le harem du tyran domestique. Donnant un tour actuel à cette économie

dramaturgique, le metteur en scène **Alex Ollé** joue sur deux clés de lecture. La lumière (liberté) surplombant les maléfices de l'ombre engendre la seconde, soit la sororité qu'Ariane active chez les épouses qui l'ont précédée. Dès le *Prélude*, accompagnant l'ascension en voiture des mariés vers le château (vidéo contemporaine), la lumière diffusée par Ariane, petite-fille d'Hélios dans la mythologie, vêtue de sa somptueuse robe nuptiale (costumes de **Josep Abril Janer**), s'impose comme le point de ralliement de la quête de vérité et de la future résistance. Captée par des rideaux-tamis successifs, cette lumière est diffusée par des jeux de miroirs qui illustrent l'ouverture successive des portes. Explorées par Ariane, ces colonnes lumineuses (**Urs Schönebaum**) sont aussi labyrinthiques que la psyché du tyran, percée à jour par l'audacieuse Ariane qui saura briser le cycle de violences masculinistes. Cette ascension irrépressible se matérialise progressivement par la scénographie d'**Alfons Flores**, aussi simple qu'efficace.

En décryptant le symbolisme fin-de-siècle et ses motifs emblématiques – les sept portes du souterrain, l'univers des pierreries – le metteur en scène étend la résistance des six épouses à un collectif féminin, composé des invitées du banquet chic de noces (une lecture qui outrepassse ici les données du livret). Face au danger, ce collectif érige son propre refuge au deuxième acte, empilant tables et chaises du festin nuptial, coiffées de lampadaires brandis comme des étendards. De cette barricade improvisée naît une sororité puissante : l'intimité partagée, libérée par la lumière, ouvre la voie à des jeux ludiques, voire saphiques. Sur cet autel profane féminin, le chant d'Ariane atteint d'ailleurs l'acmé de son registre aigu par paliers : le symbolisme prend donc forme et son ! Au dernier acte, depuis cette même arche, mise à mal par Barbe-Bleue et les hommes (un pouvoir patriarcal systémique ?), les femmes jugent le tyran. Ce dernier est à présent ligoté sur sa chaise (de dos pour le public) par les paysans révoltés. Cette sorte de tribunal féminin prend *in*

fine le pouvoir, sans accéder cependant à la libération que prône Ariane l'affranchie. En quittant l'époux et son château, elle en aura réformé la structure sociale au bénéfice de ses consœurs, sans les convertir à l'émancipation.



Cette intelligente ré-actualisation vit grâce à une réalisation musicale quasi optimale. Sous la baguette de **Pinchas Steinberg**, l'**Orchestre Symphonique de Madrid** déploie le flot incandescent que Dukas manie en tant qu'adepte du magistère de d'Indy (*Fervaal*) ou de Chausson (*Le Roi Arthus*). Depuis la fosse agrandie, le chef wagnérien et Straussien le domestique (*leitmotiv*) sans couvrir les voix, attentif aux transparences de l'après-debussysme lors des premiers échanges féminins (2e acte). Coloriste encore plus subtil que dans *L'Apprenti sorcier*, Dukas dispense des effets de scintillement et d'irisation lors de la scène des pierreries (1er acte),

effets qui manquent peut-être de chatolement ? Rappelons qu'un disciple du compositeur qualifiait cette page synesthésique de « *divination des théories modernes sur les vibrations lumineuses* » (Olivier Messiaen, 1936).

De niveau international, la distribution remplit les attentes d'une partition particulièrement ambitieuse. Dans le rôle au long cours d'Ariane, la mezzo irlandaise **Paula Murrihy** répand la lumière par sa noble gestuelle, la limpidité de son timbre (ses dialogues caméléons avec les flûtes). Sa souplesse mélodique se plie à l'esthétique de la conversation comme aux éclats straussiens, sans la moindre stridence. La prosodie est perfectible, notamment pour préserver l'arc de la phrase (elle s'attache trop à en prononcer les syllabes). Tout aussi engagée, **Silvia Tro Santafé** (nourrice) fait valoir un timbre de mezzo plus corsé et une assurance matriarcale en usant volontiers du registre de poitrine. Stylistiquement crédible, la contralto française **Aude Extrémo** (Sélysette) offre un relief caractérisé à l'épouse la moins soumise, grâce à une juste captation de la prose de Maeterlinck. L'auditeur apprécie le soprano véhément de **Maria Miró** (Mélisande) et le velouté de la mezzo **Renée Rapier** (Bellangère) tandis que **Jaquelina Livieri** (Ygraine) participe de ce « bien chantant » féminin. En cohérence avec cette réactualisation scénique, le jeu de la basse **Gianluca Buratto** (Barbazul) est d'autant plus agressif que ses répliques sont infimes, tout comme celles des trois *comprimari* au dernier acte. Quant au **Chœur du Teatro Real**, la vaillance de ses pupitres assure un contre-pouvoir qui rivalise avec les pics d'incandescence orchestrale. Leur engagement scénique (en manants lynchant leur seigneur) bat ponctuellement en brèche le symbolisme du drame.

Très différente de la vision poétisée que Stefano Podda et l'Orchestre national du Capitole de Toulouse offraient en 2019 (à Toulouse), cette production spectaculaire du joyau de Dukas prend, elle aussi, toute sa place. Face au franc succès public de la première madrilène, elle affirme sans militantisme la

puissance (quasi) invaincue des femmes.

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, le 26 janvier 2026.
DUKAS : Ariane et Barbe Bleue. P. Murrihy, S. Tro Santafé, A.
Extrémo, G. Buratto... Àlex Ollé (La Fura dels Baus) / Pinchas
Steinberg. Crédit photographique (c) Javier del Real

CRITIQUE, concert. PARIS, Théâtre des Champs Élysées, le 26 janvier 2026. SCHUBERT / LISZT. Francesco Piemontesi (piano)

Curieux récital que celui donné par le pianiste Suisse Francesco Piemontesi au Théâtre des Champs-Élysées. La *Grande Sonate* en sol majeur de Franz Schubert ouvrait la soirée. Le pianiste fit preuve de toutes les vertus requises : un jeu soigné, lisse, précis jusqu'à l'irréprochable. Tout y était – la netteté, l'élégance, la probité musicale – et pourtant, il manquait cet infime

tremblement qui vous saisit à la gorge, cette secousse délicieuse qui vous fait basculer dans le rêve. La musique passait, parfaite, bien élevée, polie, sans vraiment nous faire frissonner. A l'issue de cette première partie les applaudissements manquèrent d'enthousiasme.

Dans la deuxième partie vinrent des extraits des *Années de pèlerinage* de **Franz Liszt**. On constata d'abord le même maintien, la même correction irréprochable : une musique propre, bien coiffée, qui ne froissait ni l'air ni l'âme. Et soudain – car il y a toujours un soudain dans les métamorphoses – arriva la *Vallée d'Obermann* (toujours extraite des *Années de pèlerinage*). Là, quelque chose se passa : l'inspiration, la grâce – on peut appeler cela de diverses façons.

Francesco Piemontesi était soudain un autre pianiste. Un grand pianiste. La musique vibrait de l'intérieur, respirait, froissait le cœur. Tout le reste du récital se déroula de cette manière enchanteresse. On admira au passage la virtuosité – ces cascades d'octaves vertigineuses, jaillissant avec une aisance souveraine. Mais la démonstration de virtuosité n'était visiblement pas le but final du pianiste. Ainsi décida-t-il de clore le programme non par un feu d'artifice mais par les *Cloches de Genève* (toujours extraites des *Années de Pèlerinage*), oeuvre de confiance, qui s'éteint comme une voix murmurée. Le pianiste acheva là son récital, courbé au-dessus de son clavier, recueilli, dans un geste qui ressemblait à une prière.

Le silence dura quelques secondes avant que la salle n'explose, cette fois sans réserve. En *bis*, un *Choral* de Bach joué de manière magistrale vint conforter notre plaisir. La seconde partie de ce récital fut, sans conteste, celle d'un grand concert.

CRITIQUE, concert. PARIS, Théâtre des Champs Elysées, le 26 janvier 2026. SCHUBERT / LISZT. Francesco Piemontesi (piano).
Crédit photo (c) Droits réservés

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

Lorsque le rideau s'ouvre, ce n'est pas un dieu qui apparaît mais un enfant sur un écran. Il plie un avion de papier et le lance vers la salle. Aussitôt , toujours sur l'écran, l'avion devient vrai, pris dans une tempête. Foudroyé, il

s'écrase. L'écran disparaît alors, et que découvre-t-on sur la scène ? La carcasse béante de l'appareil. Spectacle de désolation. Un homme, pourtant, a échappé au désastre en sautant en parachute. On vous le donne en mille : c'est Siegmund. Ainsi commence *La Walkyrie* de Richard Wagner à l'Opéra de Monte-Carlo, deuxième épisode d'une *Tétralogie* engagée l'an dernier et qui durera encore deux saisons.

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

La distribution vocale est très bonne, dominée par **Joachim Bäckström**, étincelant Siegmund étincelant : voix d'acier, aigu franc, incarnant avec ardeur son héros à la vaillance blessée. À ses côtés, la Sieglinde de **Libby Sokolowski** touche par l'intensité de son chant et de sa personne. Il lui faudra

toutefois éviter de forcer dans l'aigu dans les moments de fièvre. **Nancy Weissbach** offre une Brünnhilde flamboyante, voix claire et tranchante au cœur de la tempête. **Ekaterina Semenchuk** est une admirable Fricka, au phrasé implacable. Très bon Hunding de **Wilhelm Schwinghammer** à la voix massive, presque minérale. **Daniel Scofield**, remplaçant Matthias Goerne dans le rôle de Wotan, possède une belle ligne de chant, passant élégamment de la majesté à l'abattement. Il lui manque toutefois, dans le grave, cette profondeur qui donnerait au dieu des dieux son poids fatal. Le chœur des *Walkyries* est excellent.

À la tête de l'**Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo**, le chef italien **Gianluca Capuano**. Ce chef a une vraie culture wagnérienne, même si on le connaît davantage pour ses fréquentations vivaldiennes ou monteverdiennes. Mais son orchestre des **Musiciens du Prince-Monaco**, jouant sur instruments d'époque, manque d'ampleur pour porter Wagner jusqu'à son plein épanouissement. On a besoin de la volupté des cordes pour soutenir le printemps amoureux de Siegfried au premier acte. Certes, pendant la *Chevauchée des Walkyries*, les musiciens surent mettre le *turbo*. Et ce fut apprécié !

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



CRITIQUE, Opéra. MONACO, Salle Garnier, le 25 janvier 2026.
WAGNER : La Walkyrie. D. Scofield, N. Weissbach, J. Bäckström,
L. Sokolowski... David Livermore / Gianluca Capuano. Crédit
photographique (c) Opéra de Monte-Carlo

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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