

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

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

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

Face à un livret symbolique et foisonnant, la production de **Jakob Peters-Messer**, reprise du *Nederlandse Reisopera*, a fait le choix judicieux de l'épure et de la suggestion. Le plateau, dominé par un blanc clinique et des murs nus, devient un espace universel et intemporel, tour à tour geôle, tribunal et place publique. L'élément scénographique le plus saisissant est un impressionnant plafond de miroirs ondulés, œuvre de **Guido Petzold** (également responsable des lumières et de la vidéo). Cette surface réfléchissante, qui capte et diffuse la lumière de manière irréaliste, devient un personnage à part entière, métaphorisant les bouleversements intérieurs des protagonistes et les moments de grâce surnaturelle. La direction d'acteur, précise et sans afféterie, laisse toute sa place à la psychologie des personnages. La sobriété des costumes contemporains de **Tanja Liebermann** et la référence discrète au procès de la bande à Baader pour la scène du tribunal ancrent le drame dans une dimension politique moderne sans l'alourdir. Si l'ajout d'un personnage d'Ange dansé (**Nicole van den Berg**) peut paraître superflu, le tableau final

est d'une puissance visuelle incontestable : les parois s'ouvrent pour laisser place à une lumière aveuglante et à un firmament de miroirs, emportant les amants vers un au-delà radieux. Cette mise en scène, en renonçant à tout faste anecdotique, a permis à la musique, véritable cœur battant de l'œuvre, de s'exprimer dans toute sa splendeur.



Réunir une distribution à la hauteur des exigences surhumaines de cette partition était le premier défi. L'**Opéra national du Rhin** l'a relevé avec *brio*, offrant un plateau homogène et de très haute tenue. La soprano franco-allemande **Camille Schnoor** (Héliane) a livré une performance héroïque. Affrontant pour la première fois ce rôle écrasant, la soprano a déployé une voix à la fois charnue, puissante et d'une ductilité remarquable. Son « *Ich ging zu ihm* », l'air célèbre du deuxième acte, fut un moment de pure magie, alliant un timbre lumineux à une expressivité bouleversante. Elle a magistralement incarné le parcours de la reine, de la réserve froide à la passion transcendante. Le ténor américain **Ric Furman** (L'Étranger) a

campé un héros christique d'une vaillance et d'une endurance admirables. Son ténor, clair et puissant, a traversé sans faillir le mur orchestral, notamment dans les duos d'une intense sensualité avec Héliane. Il a su traduire toute la dimension sacrificielle et rédemptrice du personnage.

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

Le véritable miracle de la soirée a cependant peut-être résidé dans la fosse. La partition de Korngold est un océan sonore d'une opulence extrême, convoquant un orchestre d'une centaine de musiciens, des harpes, un célesta, un orgue et une écriture d'une complexité redoutable. Contraint par la fosse de l'Opéra, l'effectif a été réduit à soixante-dix musiciens (contre la centaine prévue), sans que la substance en soit appauvrie. Sous la direction inspirée et rigoureuse du chef néerlandais **Robert Houssart**, l'**Orchestre Philharmonique de Strasbourg** a relevé le défi avec une maîtrise remarquable. Le chef a su trouver un équilibre précieux entre la vigueur dramatique nécessaire aux scènes de tension et une délicatesse de touche dans les moments d'intimité nocturne. Les *climax* furent d'une puissance tellurique, et les couleurs

instrumentales – les frémissements des cordes, les éclats des cuivres, les halo des harpes – ont constamment servi la narration, tantôt sensuelle, tantôt violente, toujours émouvante. Cette direction a permis de révéler la géniale modernité de Korngold, ce pont entre le post-romantisme viennois (Mahler, Strauss) et le grand style symphonique hollywoodien qu'il inventera quelques années plus tard.

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

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

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

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

**Le Théâtre national du Capitole de
Toulouse poursuit une direction**

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

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



WEINBERG ose et réussit à exprimer l'horreur. Est-ce parce que ces événements ont marqué sa propre vie et celle de sa famille que l'acuité de l'évocation est à ce point acide, juste, saisissante ? Très probablement. Comme un témoin miraculé, WEINBERG aura échappé aux camps nazis comme au goulag... On comprend que sa vie durant, il ait souhaité témoigner des atrocités inhumaines marquant au fer rouge le plein XXème. C'est un travail où mémoire et traumatisme se croisent ; le compositeur élaborant son œuvre que dans les années 1960, dans une genèse heurtée et contrariée qui l'empêche in fine d'accompagner la réalisation jusqu'à la création de sa partition. C'est donc le premier XXIème qui permet de mesurer une écriture ciselée et puissante qui dès son essor avait reçu l'approbation de son aîné, le modèle entre tous, Chostakovitch.

SURGISSEMENT DU REFOULÉ ET TRAVAIL DE MÉMOIRE

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

Le drame se réalise quand se retrouvent deux femmes qui dans le passé se sont connues à Auschwitz : l'une jeune juive polonaise, incarcérée, martyrisée [Martha] ; l'autre » Lisa « , hier Anneliese Franz, sa gardienne SS, qui au moment de la croisière, accompagne son époux, Walter, récemment nommé diplomate. Le surgissement de ce passé inavouable tisse l'activité du drame ; pour la première, la volonté de dépasser le traumatisme de ce qui a été vécu et la volonté de venger les innocent(e)s massacré(e)s ; pour l'autre, le souhait de tourner la page, tout en ne regrettant rien de ce qui a été commis. C'est bien cela qui se révèle insupportable : rouage zélé de la machine de mort, Lisa / Anneliese n'éprouve aucune culpabilité ; au contraire en reconnaissant Martha sur le paquebot, elle se positionne en victime vis à vis de Walter qui s'accommode volontiers du récit maquillé de son épouse : Lisa est comme « poursuivie » et même harcelée par un passé où elle n'a fait que son travail. En banalisant au passage, la barbarie de l'enfer concentrationnaire.

MACHINERIE DOUBLE

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

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



Lisa, ex Capo

SS et sa prisonnière martyr, Martha

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

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

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

TADEUZ

ICÔNE DU COURAGE ET DU MIRACLE AMOUREUX



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

CRITIQUE, concert. PARIS,

Salle Gaveau, le 23 janvier 2026. Récital d'Alexander MALOFEEV (piano)

Précédé par le bruissement de la foule des admirateurs avertis et impatients ainsi que des mélomanes ayant hâte de découvrir le « phénomène »

Alexander Malofeev, déjà célèbre, le jeune pianiste Russe fait son entrée sur la scène de la Salle Gaveau. A peine a-t-il esquissé un salut, qu'il s'empare du piano avec un naturel presque désinvolte pour la première pièce inscrite à son programme de ce soir: « *Les Arbres* » opus 75 de Jean Sibelius (1865-1957), petit cycle de cinq pièces du compositeur finlandais.

Ce qui ne pourrait être qu'un agréable moment musical introductif, est déjà l'intense et exceptionnel événement que crée le pianiste quand il aborde le clavier. De cette pièce regardée parfois avec condescendance (certains n'ont-ils pas dit qu'elle était destinée aux jeunes filles de bonne famille...), il fait un moment de grâce et d'émotions. Avec ce même naturel, il aborde avec gourmandise et poésie la merveilleuse « *Holberg Suite* » opus 40 du compositeur norvégien **Edvard Grieg** (1843-1907), écrite « à la manière » du compositeur du XVIIIème siècle Ludwig Holberg. Les cinq mouvements qui la composent se présentent comme une suite dans le style classique: la musique se fait parfois rêveuse dans l'Air « *andante religioso* », mais elle est toujours dansante avec les « *Sarabande* », « *Gavotte* » et « *Rigaudon* »... Après avoir sculpté les sons avec délicatesse et intériorité, notre

pianiste, tel un démiurge va, dans la pièce suivante, les déchaîner. En effet, la première partie du concert s'achève avec la redoutable « *Sonate N°2* » d'*Einojuhani Rautavaara* (1928-2016) débordante de puissants accords. Cet *opus* 64 intitulé « *The Fire Sermon* » du compositeur finlandais, comporte trois mouvements. Le dernier, qualifié d'« *Allegro brutale* » (!), nous rappelle que le piano est à la fois un instrument à cordes et à percussion !

Avec la « *Sonate N°2* », *opus* 14, de **Serge Prokofiev** (1891-1953) qui ouvre la seconde partie du concert, Alexander Malofeev nous révèle toute sa puissance de feu, à faire trembler Gaveau. Ce qui fait d'Alexander Malofeev un pianiste exceptionnel, c'est qu'il ne se contente pas de faire des sons : il fait de la musique, tout en prenant à bras le corps notamment les fameux épisodes « motoriques », nombreux dans les compositions pour piano de Prokofiev. Sa virtuosité (et quelle virtuosité !) n'est jamais gratuite, mais toujours au service de la musique. Après ces bourrasques sonores, la « *Valse* » *opus* 38 d'**Alexandre Scriabine** (1872- 1915), autre bijou de la soirée, apparaît presque réservée. Là encore, Malofeev se joue avec humour et tendresse de cette ode à la valse. Pièce plutôt brève que le compositeur affectionnait particulièrement au point de souvent la jouer en concert.

Alexander Malofeev a clos son programme avec originalité en y introduisant des découvertes pour beaucoup. Tout d'abord l'arrangement d'une pièce d'**Igor Stravinski** (1882-1971) « *Symphonie pour instruments à vent* » par Arthur Lourié (1891-1966). La pièce d'origine a été composée en 1920 et dédiée à Claude Debussy (une sorte de « *Tombeau* » comme on le faisait en musique ancienne, en hommage à un compositeur disparu). D'une durée d'une dizaine de minutes, elle était destinée à des instruments solistes jouant ensemble, en « symphonie ». **Arthur Lourié**, américain d'origine russe, est un compositeur méconnu en France, même s'il y a séjourné (1924- 1941), après avoir quitté sa Russie natale et ses

responsabilités politiques dans le domaine culturel, avant de s'envoler pour les Etats Unis. Il n'aura de cesse d'emprunter beaucoup à Stravinsky dans son processus créatif et dans la stylisation des formes anciennes. Les « *Cinq préludes fragiles* » sont l'opus 1, écrits à l'âge de 16 ans. On peut y percevoir l'influence de Scriabine et des souvenirs du romantisme.

C'est donc sans tonitruance, sans recherche d'effets spectaculaires et dans une atmosphère apaisée, que se termine le récital. Tout à l'image de ce musicien aux allures d'adolescent rêveur, qui survole toutes les nombreuses et redoutables difficultés pianistiques dont il fait même une occasion de beauté sonore, avec une sorte de nonchalance feinte. Quand il s'empare au plus près de l'instrument, il rappelle Glenn Gould. Mais la comparaison s'arrête là, car Alexander n'a pas besoin de modèle: ce soir, il n'était pas le pianiste, il était le piano. Le public s'en est allé, la tête en musique, après les trois bis: un *Menuet en sol* de Haendel, la *Toccata op.11* de Prokofiev et le *Prélude op.9 no.1* pour la main gauche de Scriabine.

Et pour ceux qui auraient raté son récital parisien, ils pourront toujours se jeter – en lot de consolation – sur son nouveau disque à paraître chez Sony le 27 février !...

**CRITIQUE, concert. PARIS, Salle Gaveau, le 23 janvier 2026.
Récital d'Alexander MALOFEEV (piano). Crédit photo (c) Droits réservés**

CRITIQUE, concert. TOULOUSE, Théâtre du Capitole, le 22 janvier 2026. CHOSTAKOVITCH / WEINBERG. Elisabeth LEONSKAJA (piano), Quatuor DANEL

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

La soirée s'est ouverte sous les doigts d'Elisabeth Leonskaja, statue de concentration et de profondeur. La *Sonate pour piano n°2* de Chostakovitch, écrite en mémoire de son professeur, a trouvé en elle une interprète idéale. Tour à tour introspective, rageuse, puis d'une tendresse douloureuse dans le mouvement lent, son jeu a allié une clarté cristalline à une puissance tellurique contenue. Une leçon de maîtrise et d'émotion pure. Puis, le Quatuor Danel prit possession de

l'espace avec le *Quatuor à cordes n°6* de **Weinberg**. D'emblée, l'alchimie du groupe s'imposa : une sonorité unie, dense, capable de passer des couleurs les plus sombres à des éclats presque folkloriques. L'œuvre, d'une modernité ancrée dans la tradition, résonna comme un témoignage résilient. Le quatuor en déploya toute la complexité émotionnelle, des rythmes saccadés aux mélodies lancinantes, dessinant un paysage musical à la fois déchiré et sublime.

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

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

rythme des géants !



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

**CRITIQUE, concert. PARIS,
Philharmonie, le 20 janvier
2026. CHOSTAKOVITCH :
Symphonie n°6 & 8. Orchestre
Philharmonique d'Oslo, Klaus
Mäkelä (direction)**

L'événement était attendu bien au-delà des cercles mélomanes. Ce mardi soir 20 janvier, la Grande Salle Pierre Boulez de la Philharmonie de Paris, archicomble, vibrait d'une atmosphère singulière, mêlant l'excitation artistique à la solennité protocolaire. Pour son 51e concert en tournée avec l'Orchestre Philharmonique d'Oslo – dont il est le directeur musical -, le jeune prodige finlandais Klaus Mäkelä avait choisi un défi de taille : un face-à-face exclusivement dédié à Dmitri Chostakovitch, avec ses *Symphonies n°6* et *n°8*. L'attention du public était redoublée par une présence illustre dans la salle, sa Majesté la Reine Sonja de Norvège, marraine de l'orchestre, qui accompagnait pour la première fois la phalange nationale à l'étranger, lui offrant un hommage debout à son entrée, geste répété après l'entracte...

L'audacieux programme, centré sur deux monuments du compositeur russe séparés par le gouffre de la *Seconde Guerre*

mondiale, était comme une thèse orchestrale sur la résilience et l'expression artistique sous la contrainte. Et sous la baguette de **Klaus Mäkelä** – qui, en tant que directeur musical de l'Orchestre de Paris, connaît chaque résonance de cette salle comme sa poche –, cette thèse est devenue une expérience sonore et émotionnelle d'une puissance rare. Composée en 1939, dans l'ombre menaçante du pacte germano-soviétique, la ***Symphonie n°6 en si mineur*** est une œuvre de défi et de faux-semblants. Attendu pour une ode monumentale à Lénine après le succès de la *Cinquième*, Chostakovitch livra une structure déconcertante : un immense *Largo* introspectif suivi de deux mouvements rapides et presque cyniques.

L'interprétation de Mäkelä fut une révélation dès les premières mesures. Loin de tout pathos superflu, il a abordé le *Largo* initial avec une clarté analytique et une probité remarquables. Les cordes de l'**Orchestre Philharmonique d'Oslo**, d'une précision de métronome, ont tissé un tapis sonore à la fois dense et translucide, plongeant la salle dans un abîme de méditation douloureuse. Le chef a pris son temps, étirant le *tempo* pour mieux en révéler l'amertume contenue et le pessimisme profond. Ce choix, délibéré et maîtrisé, a peut-être dérouté certains, mais il a donné à cette musique une dimension presque métaphysique, un silence éloquent face à l'absurdité et la violence du monde (d'une triste et pathétique actualité avec le « nouveau désordre mondial » instauré par Donald Trump depuis son arrivée à la Maison Blanche...). Le contraste avec les mouvements suivants fut saisissant : l'*Allegro* et le *Presto* final ont éclaté avec une énergie vitale et une virtuosité collective étourdissante. Mäkelä, parfaitement dans son élément, a exalté les contrastes : attaques sèches des cordes, ruptures brutales et couleurs exacerbées ! La phalange norvégienne a répondu avec une agilité et une précision diaboliques, transformant la musique en une course effrénée. Certains y ont vu une démonstration de force presque trop théâtrale, mais on ne peut nier que cette lecture a mis en lumière l'ironie mordante et la colère

rentrée qui habitent cette partition, véritable « pied de nez » adressé aux attentes du régime.

Après l'entracte, l'audience était préparée pour le sommet de la soirée : la colossale ***Symphonie n°8 en ut mineur***, écrite en 1943 au cœur des tourments de la guerre. Ici, Chostakovitch abandonne tout double langage ; c'est un cri du cœur, une fresque épique dédiée à la souffrance et à la dignité humaines. Dès les premières notes livides des altos et violoncelles, Mäkelä et ses musiciens nous ont saisis à la gorge. La familiarité de l'orchestre avec ce répertoire, forgée par les legs de Mariss Jansons et Vasily Petrenko, était palpable. Mais Mäkelä y a apposé sa marque : une direction à la gestuelle ample et « démiurgique », parfaitement adaptée à l'immensité de la tâche. Il a construit l'immense premier mouvement (*Adagio*) comme un architecte de l'émotion, ménageant des crescendos d'une intensité presque insoutenable et des replis d'une intimité déchirante. Dans l'*Allegretto*, les cuivres et les percussions ont claqué avec la froideur d'un peloton d'exécution, tandis que le piccolo ajoutait une touche d'acidité grinçante. L'*Allegro non troppo, toccata* implacable, a été mené avec une férocité rythmique et une énergie cinglante qui laissaient le public sans souffle. Le cœur de l'œuvre réside peut-être dans le *Largo*, une *passacaille* d'une solennité écrasante. Là, Mäkelä a déployé une maîtrise absolue des dynamiques et des couleurs. Le *solo* de cor anglais, d'une pureté et d'une solitude bouleversantes, est sorti d'un tapis orchestral ouateux et irréel comme une prière dans le brouillard. Quant à l'*Allegretto* final, avec ses lueurs d'espoir contrariées et sa conclusion en point d'interrogation *pianissimo*, a été rendu avec une tension nerveuse et une poésie suspendue qui ont maintenu l'auditoire en haleine jusqu'à la dernière vibration.

Le succès retentissant de cette *Huitième Symphonie* est aussi le fruit d'une parfaite symbiose entre l'artiste, l'orchestre et le lieu. **Klaus Mäkelä**, en double capitaine de l'Orchestre

de Paris et de l'Orchestre d'Oslo, a exploité avec génie les qualités acoustiques de la Philharmonie, offrant une lecture d'une lisibilité et d'une puissance sonore exceptionnelles. **Klaus Mäkelä** a non seulement confirmé son statut de chef le plus en vue de sa génération (il prendra prochainement les rênes de l'Orchestre Royal du Concertgebouw d'Amsterdam et du *Chicago Symphony Orchestra*, excusez du peu !...), mais il a aussi offert – à la tête d'un **Orchestre Philharmonique d'Oslo** au sommet de sa forme ! – une interprétation de deux des *Symphonies* de Chostakovitch qui fera date : une interprétation où la maîtrise technique absolue servait une vision à la fois intellectuellement rigoureuse et profondément humaine, rappelant que dans les partitions les plus sombres réside l'éclat le plus puissant de l'esprit. Le public parisien, debout et unanime, l'a compris, saluant une performance qui transcendait la simple exécution musicale pour toucher à l'essence même de l'expression artistique. Et la présence de la **Reine Sonja** a ajouté une dimension historique et émotionnelle unique à cette soirée déjà exceptionnelle. Son patronage de longue date et son soutien à ce projet de tournée, qui inclut l'étude de la Philharmonie comme modèle pour une future salle à Oslo, témoignent d'un engagement profond pour la culture et sa diffusion.

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 20 janvier 2026.
CHOSTAKOVITCH : Symphonie n°6 & 8. Orchestre Philharmonique
d'Oslo, Klaus Mäkelä (direction). Crédit photo (c) Emmanuel
Andrieu

CRITIQUE, concert lyrique. VERSAILLES, Grande Salle des Croisades, le 19 janvier 2026. « Démons & Héros » : Alex ROSEN (basse), Orchestre de l'Opéra Royal, Gaétan Jarry (direction)

Ce 19 janvier 2026, la Grande Salle des Croisades du Château de Versailles a vécu un moment d'exception sous les blasons des chevaliers et les toiles de maîtres, grâce à la basse américaine Alex Rosen qui a offert au *happy few* présents son premier récital (solo) versaillais (dans un programme dédié aux « *Monstres et Héros, de Lully à Rameau* »), accompagné par le superbe Orchestre de l'Opéra Royal dirigé ici avec fougue et précision par le jeune chef français Gaétan Jarry. Ce concert, enregistré pour un futur disque à paraître au Label Château de Versailles Spectacles, s'inscrit comme un jalon majeur dans la carrière de l'artiste et dans la saison musicale versaillaise.

Natif de Californie, formé à la prestigieuse *Julliard School*,

Alex Rosen s'est imposé comme une voix incontournable dans l'univers de la musique baroque. Ses débuts aux côtés de William Christie et des *Arts Florissants*, puis ses rôles marquants (comme son incarnation de Sénèque dans *Le Couronnement de Poppée* au festival d'Aix-en-Provence... mais aussi [dans cette même Grande Salle des Croisades... en décembre 2023](#) !) ont forgé un artiste complet. Comme nous l'avons déjà souligné dans ces colonnes (et encore récemment [à la Chapelle Royale voisine dans « Theodora » de Haendel](#)), sa capacité à incarner aussi bien la sagesse que la noirceur, jointe à une présence scénique rare, lui ouvre les portes des plus grandes scènes désormais.

Loin d'être une simple succession d'airs, le programme s'offre comme une odyssée dramaturgique en quatre actes, explorant les abîmes, le courage, les passions divines et les colères fatales, révélant une interprétation qui transcende la simple prouesse technique pour atteindre une authentique vérité dramatique. Sa voix chaude et puissante, solide et majestueuse, a toujours un incroyable impact sur les auditeurs, d'autant qu'il possède une capacité rare à projeter des graves profonds avec une justesse et une rondeur remarquables, idéales pour incarner l'autorité royale ou la noirceur infernale. Impressionnant également sa capacité à passer de sa voix de basse envoûtante à une voix de tête méliflue, parfois au sein d'une même phrase, révélant un impressionnant ambitus.

Dès son premier air « *Profonds abîmes du Ténare* », extrait du « *Temple de la gloire* » de **Jean-Philippe Rameau**, il projette ses graves cavernaux et autoritaires, créant une présence vocale palpable et terrifiante, exploitant la riche résonance de son registre grave. Dans l'air « *Entendez ma voix souveraine* », extrait de « *Dardanus* » du même Rameau, sa déclamation soignée et son autorité sereine imposent la présence de son personnage. Son interprétation de l'air « *Que ce jardin se change en un désert affreux* » (extrait de

« *Bellérophon* » de **Jean-Baptiste Lully**) fait preuve d'une incroyable intensité dramatique et d'une projection idoine, incarnant la colère avec une présence physique affirmée, un regard toujours perçant, en même temps qu'un port souverain. Dans l'air « *Je cède, je me rends* » tiré de « *La Descente d'Orphée aux enfers* » de **Marc-Antoine Charpentier**, il incarne avec subtilité l'abandon et la résignation face au destin du héros tragique, avec une maîtrise du style déclamatoire français, et une capacité à transmettre des émotions complexes, qui font de lui un grand comédien en plus de ses talents de chanteur. Au-delà de la technique, c'est son engagement physique total et son intelligence du texte qui ont captivé la soirée durant, chaque air abordé s'avérant une scène miniature où le personnage, qu'il soit furieux, suppliant ou majestueux, prenait vie avec une vérité dramatique emportant sans coup férir l'adhésion du public.

Dirigé par **Gaétan Jarry**, habitué des lieux et spécialiste reconnu du baroque français, l'**Orchestre de l'Opéra Royal** a brillé par sa **souple énergie et sa palette colorée**, véritable partenaire dramatique du chanteur. Jarry, fondateur de l'Ensemble *Marguerite Louise*, a insufflé une vitalité bondissante à chaque page, des *préludes* charpentés de Charpentier aux *marches* triomphales de Lully.

En définitive, ce récital a confirmé qu'**Alex Rosen** est bien plus qu'une basse au timbre magnétique : c'est un véritable tragédien lyrique. Il possède l'art rare de donner une chair et une âme immédiatement crédibles aux grandes figures du baroque français, alliant une maîtrise stylistique héritée de ses collaborations avec les plus grands ensembles à un instinct théâtral captivant. Face à un tel succès, on ne peut que s'interroger sur la trajectoire future de l'artiste. Quel rôle de Roi ou de Démon, chez Lully ou Rameau, pourrait-il ensuite conquérir sur la scène de l'Opéra Royal pour y donner toute la mesure de son talent dramatique ? Une chose est sûre : après ce soir mémorable, le public versaillais attendra avec

une impatience non dissimulée le prochain chapitre de cette belle histoire !



**CRITIQUE, concert lyrique. VERSAILLES, Grande Salle des Croisades, le 19 janvier 2026. « Démons & Héros ». Alex ROSEN (basse), Orchestre de l'Opéra Royal, Gaétan Jarry (direction).
Crédit photographique (c) Emmanuel Andrieu & DR**

CRITIQUE, Opéra, PARIS, Opéra

comique, le 19 janvier 2026. MASSENET : Werther. P. Pati, A. Charvet, J. Roset... Ted Huffman / Raphael Pichon

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

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

d'acteurs, presque cinématographique suffit pour rendre cette page de drame lyrique poignante.

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

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

Vient ensuite l'impressionnant **John Chest** qui campe un Albert méprisant et justement détestable. Outre ses très belles capacités vocales, il est un acteur né incarnant ici une sombre faiblesse. **Christian Immler** était le bailli. Doté d'une diction précise et d'une voix bien timbrée, il captive le spectateur par une très belle présence scénique. **Jean-Christophe Lanièce** et **Carl Ghazarossian** sont Johann et

Schmidt, très comiques dans leurs rôles de pochtrons scandant "*Vivat Bacchus, semper vivat*". Le jeune couple quasiment figurant est joué par deux artistes de l'académie, **Flore Royer** et **Paul-Louis Barlet**. Ils sont tous les deux précis et très présents scéniquement. Enfin, comment ne pas mentionner les charmants enfants de la **Maîtrise populaire de l'Opéra Comique** qui chantent joyeusement Noël. Ils chantent merveilleusement justes, et sont à l'aise sur scène dans leur jeux divers.

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

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

CRITIQUE, opéra. Paris, Opéra

Bastille, le 17 janvier 2026. WAGNER : Siegfried. A. Schager, G. Siegel, B. Mulligan, T. Wilson... Calixto Bieito / Pablo Heras-Casado

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

de la scène des noces !

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

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

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

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

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

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



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

CRITIQUE, danse. ANVERS,

Stadsschouwburg, le 17 janvier 2026. « Rites » : Boléro X (de Shahar Ninyamini), La Valse (de Nacera Belaza), Le Sacre du Printemps (de Pina Bausch) par le Ballet de l'Opéra des Flandres

Ce samedi 17 janvier, la Stadsschouwburg d'Anvers a vibré au rythme d'une programmation audacieuse et magistrale (sous la férule de Jan Vandenhouwe), intitulée « *Rites* », dans le cadre de la saison anniversaire du Ballet de l'Opéra des Flandres.

Une soirée placée sous le signe de la transcendance, du rituel et de l'émotion pure, qui restera sans nul doute dans les annales de la danse contemporaine en Belgique.

La soirée s'ouvre sur une expérience sensorielle et visuelle d'une puissance inouïe, avec ***Bolero X*** du prodige israélo-géorgien **Shahar Binyamini**, ancien danseur de la légendaire *Batsheva Dance Company*. Dès les premiers battements du fameux « *Boléro* » de Ravel, réorchestré et amplifié, le public est saisi. Binyamini, en véritable auteur total (chorégraphie, scénographie, costumes, lumières), déploie une armée de **50 interprètes** – unissant les forces du **Ballet de l'Opéra**

d'Anvers, de la Royal Ballet School Antwerp et du Junior Ballet Antwerp. Le résultat est hypnotique. Une mécanique humaine implacable, précise et organique, où les corps, d'abord isolés, se fondent en un organisme unique, pulsatile. La scénographie épurée et les jeux de lumière sculptent les mouvements, créant des vagues, des spirales et des explosions successives. C'est une œuvre-monstre, d'une intelligence rare, qui exploite la force du collectif jusqu'à l'ivresse. Une ovation debout, immédiate et méritée, a salué cette performance titanesque.



Après ce tourbillon, place à l'introspection avec « *La Valse* » (du même Ravel) par la chorégraphe algérienne **Nacera Belaza**, pour un danseur solo. Sur la musique envoûtante et inquiète de Ravel, l'interprète évolue dans un espace intime, dessinant des gestes fluides, répétitifs, presque méditatifs. L'œuvre est d'une grande pureté et d'une poésie certaine, explorant la mémoire du corps et la transe. Toutefois, placée immédiatement après le cataclysme qu'est « *Bolero X* », elle a pu sembler se

déployer dans un registre trop contrasté, voire étouffée par l'énergie précédente. Une question s'est imposée : n'aurait-il pas été plus judicieux d'inverser l'ordre, permettant à la délicatesse et à l'intériorité de « *La Valse* » de préparer le terrain, avant la déflagration collective ? Néanmoins, la prestation reste d'une grande justesse et d'une beauté subtile.



Après l'entracte, l'événement tant attendu : la représentation exceptionnelle du mythique « ***Sacre du Printemps*** » de **Pina Bausch**. C'était là un privilège rare, sachant que les œuvres de la grande chorégraphe allemande sont habituellement l'apanage exclusif de sa compagnie, le

Tanztheater Wuppertal. Que le Ballet d'Anvers ait obtenu ce droit est en soi un événement autant qu'un grand honneur ! Et l'événement s'est transformé en triomphe ! Sur la terre battue qui recouvre la scène, sous l'œil implacable de la communauté, la danseuse élue et le groupe ont livré une performance d'une intensité brute, animale et bouleversante. La pulsion primale, le sacrifice, la peur et l'extase ont été communiqués avec une force rare. Chaque geste, chaque course, chaque chute portait l'empreinte du génie de Bausch, interprétée avec une conviction absolue par la troupe anversoise. Sublime, fidèle et profondément émouvant, ce « *Sacre* » a clôturé la soirée en apothéose.

Le **Ballet de l'Opéra des Flandres**, par sa programmation audacieuse et la qualité exceptionnelle de ses interprètes, a prouvé une fois de plus son rang parmi les grandes institutions chorégraphiques européennes. Une authentique nuit de grâce à Anvers !



**CRITIQUE, danse. ANVERS, Stadsschouwburg, le 17 janvier 2026.
« Rites » : Boléro X, La Valse, Le sacre du Printemps. Ballet
de l'Opéra des Flandres. Shahar Binyamini / Nacera Belaza /
Pina Bausch (chorégraphes). Crédit photos (c) Droits réservés**