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

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

Hamlet (1868) semble retrouver une place au répertoire lyrique, comme le prouvent les récentes productions présentées à l'Opéra-Comique ou à Angers-Nantes Opéra. Cette résurgence permet de redécouvrir une partition longtemps éclipsée par les grands opéras français de la même époque, malgré l'incontestable succès rencontré de son vivant. Thomas ne cherche pas à rivaliser avec les effets de masse des modèles du genre, préférant mettre au centre de l'attention la clarté de la déclamation, l'expressivité du chant et la caractérisation des personnages. L'orchestre accompagne plus

qu’il ne domine, avec une économie de moyens qui rappelle parfois l’art de Meyerbeer, débarrassé de tout effet spectaculaire. Quelques traits de couleur, comme la présence remarquée du saxophone, suffisent à singulariser une orchestration qui reste essentiellement au service des voix. **Michael Schønwandt** en revèle toute la finesse en un geste d’une douceur sans afféterie, qui tisse des lignes claires et subtiles, toujours au service de l’action dramatique.

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



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

entre rêve et réalité.

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

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

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



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

9 octobre 2026. Crédit photo © Bernd Uhlig

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

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

Devant nous, trois vieilles façades d'immeubles. Au rez-de-chaussée, le bar où se retrouvent les gens du quartier. La façade du milieu est montée sur un plateau pivotant qui, lorsqu'il tourne, nous fait voir l'intérieur des appartements, chambres, paliers et cages d'escalier sur trois étages. Et il tourne, ce plateau ! Il ne cesse de tourner ! Dans ce décor tournant, les chanteurs courent, grimpent, descendent, traversent les pièces et les appartements. Ils montent et descendent les escaliers avec autant de virtuosité que les vocalises de leurs airs. S'ils portent une montre connectée comptabilisant les pas de leur journée, elle doit demander grâce à la fin du spectacle !

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



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

de l’Opéra national de Paris se montrent brillants.

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

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



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

EXPOSITION. PARIS, OPÉRA NATIONAL DE PARIS. « Les Révolutions du Ring » au Palais Garnier à partir du 27 octobre 2026

**Nouvelle exposition au Palais Garnier de Paris. Y a t il toujours une wagnérite aiguë en France ? ou du moins, les mélomanes français continuent-ils depuis Baudelaire, d'aimer passionnément le théâtre wagnérien, en particulier le Ring ? L'exposition événement annoncé au Palais Garnier à Paris devrait répondre à ces questions. Objet artistique unique, associé à de multiples révolutions esthétiques depuis sa création il y a 150 ans, le Ring de Richard Wagner (ou la Tétralogie, c'est à dire dans l'ordre de réalisation du cycle de 1876, *L'Or du*

Rhin, La Walkyrie, Siegfried, Le Crépuscule des Dieux), ne cesse de fasciner et d'inspirer.



Alors que l'Opéra national de Paris complète actuellement sa nouvelle production de la Tétralogie, cette exposition au Palais Garnier, en association avec la Bibliothèque nationale de France, s'annonce comme un événement à la mesure de l'oeuvre wagnérienne. Son parcours éclaire le contexte politique dont l'oeuvre est issue, les ruptures formelles qu'elle introduit dans l'histoire de l'opéra, les défis que sa représentation soulève et sa postérité dans le monde des arts. Avec à la clé, les diverses productions du Ring, à l'affiche de l'Opéra de Paris. Illustrations DR, lire ci dessous copyrights.

Exposition. RICHARD WAGNER – LES REVOLUTIONS DU RING – Palais Garnier, du 27 octobre 2026 au 20 février 2027 – Tous les jours de 10h à 17h sauf fermetures exceptionnelles.

L'exposition est accessible avec un billet pour la visite autonome du Palais Garnier, disponible sur la billetterie de l'Opéra de Paris : www.operadeparis.fr/visites/palais-garnier
Tarifs de 10 € à 25 €

Illustrations :
Béatrice Helg, Cosmos I – Wagner, étude de scène, 2013 © Atelier Béatrice Helg
Paul Larthe, Maquette du costume de Loge dans L'Or du Rhin, 1941 © BnF, département de la Musique, BmO

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 30 janvier 2026. VERDI : Un Bal masqué. M. Polenzani, A. Netrebko, E. Dupuis, E. DeShong, S. Blanch… Gilbert Deflo / Speranza Scappucci

Cette production d'*Un Ballo in maschera* de Giuseppe Verdi, créée *in loco* il y a près de vingt ans en 2007 (et dirigée à l'époque par Semyon Bychkov, présent dans la salle, après la récente annonce de sa nomination comme futur directeur

musical de l'institution parisienne…), s'avère toujours aussi efficace, signée par les complices de toujours Gilbert Deflo et William Orlandi, et cette fois avec la *star* russe Anna Netrebko. Le charme opère toujours grâce à une distribution exemplaire et une direction superlative.

Rarement un opéra de Verdi a subi autant les affres de la censure et contraint le compositeur à transposer maintes fois l'intrigue inspirée du meurtre du roi Gustave III de Suède, à la fin du XVIIIe siècle, point de départ d'un opéra d'Auber (*Gustave III ou le Bal masqué*), plus fidèle à la source historique. **Gilbert Deflo** et son décorateur **William Orlandi** (qui réalise également les superbes costumes), transposent à leur tour l'intrigue, qui ne se passe plus dans l'Amérique du 17e siècle, mais dans l'Italie du 19e, contemporaine de l'œuvre. Les décors impressionnent par leur monumentalité et leur effet terrifiant (l'aigle géant au-dessus du trône dans la scène liminaire du conseil, rapace que l'on retrouvera tel un fil conducteur, ailes déployées au-dessus de gigantesques poteaux, lors de la scène nocturne au début du II, ou enlaçant les lampes stylisées lors de la scène finale du bal et ses costumes chamarrés).

Mais le plaisir des yeux se double du plaisir des oreilles, grâce à une distribution remarquable d'homogénéité et d'excellence. Bien entendu, le public parisien attendait la prise de rôle de la diva **Anna Netrebko** : après trente ans de carrière, la voix est toujours aussi immense, l'ambitus stupéfiant nous régale de graves somptueux et de notes filées d'une incroyable jeunesse (son « *Morrò, ma prima in grazia* » est d'anthologie), qualités précieuses qui compensent une diction manquant souvent de précision et quelque intonation plus flottante, ce qui n'a pas empêché le public de l'acclamer après chacune de ces interventions. De ce point de vue, la

comparaison pourrait presque sembler cruelle avec le Riccardo exceptionnel de **Matthew Polenzani** ; on ne peut que louer la technique d'acier du ténor américain, sa présence scénique électrisante et surtout la clarté de la déclamation, plus idiomatique que chez la diva russe (magnifique « *Ma se m'è forza perderti* », un autre grand moment de la soirée). **Étienne Dupuis** campe un Renato fort convaincant, malgré un timbre qui pourrait être plus séduisant, mais au tempérament bien charpenté et conforme à l'évolution du personnage, dont la violence, après l'air « *Eri tu* », éclate notamment dans le superbe trio qui l'unit aux deux conspirateurs. Une mention spéciale au rôle ponctuel mais dramatiquement intense de la devineresse Ulrica. La mezzo américaine **Elizabeth DeShong** l'incarne avec une maestria et un souffle infini qui forcent le respect. C'est avec un même niveau d'excellence que l'on doit saluer la prestation de la soprano espagnole **Sarah Blanch** dans le rôle *en travesti* d'Oscar. Timbre léger mais virtuose, présence virevoltante, en particulier dans la scène finale, accentuant ainsi le contraste avec la tragédie à venir. Les autres rôles secondaires sont impeccables, notamment le duo des conspirateurs Samuel et Tom formé par **Christian Rodrigue Moungoungou** et **Blake Denson**, barytons racés, dont les qualités vocales semblent contraintes par une direction d'acteur manquant parfois de souplesse. Si **Se-Jin-Hwang** reste discret en serviteur d'Amelia, on soulignera le Silvano lumineux du baryton **Andres Cascante**, que le public parisien suit déjà régulièrement depuis trois ans, et on louera la prestation du ténor coréen **Ju In Yoon** en Juge hiératique et impérieux. Excellents également les **Chœurs de l'Opéra de Paris** – fort bien dirigés par **Alessandro Di Stefano** –, personnage à part entière, comme on le sait, chez Verdi, qui y voyait le symbole d'une identité collective. Ils trouvent notamment leur pleine expression dans la scène du bal, joliment chorégraphiée par **Micha van Hoecke**.

Dans la fosse, la cheffe italienne **Speranza Scappucci** dirige l'œuvre pour la première fois, mais excelle comme toujours à

conduire la phalange parisienne avec vigueur, précision et attention constante aux nuances, soulignant avec *brio* les nombreux contrastes stylistiques qui égrènent cette partition hybride, et à plus d'un titre magnétique.



CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 30 janvier 2026. VERDI : Un Bal masqué. M. Polenzani, A. Netrebko, E. Dupuis, E. DeShong, S. Blanch… Gilbert Deflo / Speranza Scapucci. Crédit photo (c) Benjamin Girette

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Garnier, le 26 janvier 2026. TCHAÏKOVSKI : 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. TCHAÏKOVSKI : Eugène Onéguine. Susan Graham (Madame Larina), Ruzan Mantashyan (Tatiana), Marvic Monreal (Olga), Elena Zaremba (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/

Evénement 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-tchaikovski-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 Tchaikovsky), 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. PARIS, Opéra Bastille, le 2 décembre 2025. PUCCINI : Tosca. J. Kaufmann, S. Hernandez, L. Tézier… Pierre Audi / Oksana Lyniv

Quand *La Tosca* de Victorien Sardou fut créée en 1887 au Théâtre de la Porte Saint-Martin, l'auteur était au zénith de son art. Avec l'iconique Sarah Bernhardt et au milieu d'une cabale de fausses rumeurs, *La Tosca* a triomphé et est devenu un des

rôles les plus emblématiques de la « dame » du théâtre français. Si bien le monumental drame en 5 actes est passé aux oubliettes des scènes parisiennes, à tort, c'est son adaptation opératique qui a ouvert les portes de l'immortalité à la fougueuse Floria, au rebelle Cavaradossi et au terrible Scarpia. *Tosca* de Giacomo Puccini, créé en 1900, un siècle après l'action du livret, est devenu un des opéras les plus représentés au monde et poursuit sa gloire 125 ans après sa création. Cinquième *opus* de Giacomo Puccini, *Tosca f*ait déjà état d'une écriture d'une grande maturité. A quarante-deux ans, Puccini s'affranchit tout à fait du modèle verdien pour entrer dans une expression grandiloquente mais non démunie d'intensité dramatique et sentimentale. En témoigne une action resserrée en 3 actes, centrée sur le trio funeste des personnages principaux et une musique beaucoup moins pathétique que *La Bohème* ou *Edgar*. *Tosca* est une partition à l'égal de son intrigue, lyrique, puissante et poignante jusqu'au désespoir.

Reprenant la production signée par le regretté **Pierre Audi**, l'**Opéra national de Paris** met en lumière le talent incontestable de ce maître de la mise en scène. L'intégralité de l'action est ponctuée par la présence d'une énorme croix en bois brut et buriné de suie, une sorte de figuration du poids énorme de la foi comme une liturgie manifeste à l'influence tragique. En contraste total, la sensualité est partout. A l'acte premier, le portrait de l'Attavanti en Madeleine pénitente devient l'envolée charnelle d'un fragment des Oréades de William Bouguereau. A l'acte second la vaste

chambre de Scarpia au Palazzo Farnese troque ses marbres et moulures dorées pour un damas de cuir sang de boeuf et à l'acte III, la flamme tremblante d'une veilleuse dans la tente d'un bivouac d'un régiment napolitain contraste avec le pâle soleil qui annonce le trépas des deux amants romains. Une mise en scène d'une subtilité rare qui ouvre des portes insoupçonnées et passionnantes dans le livret d'**IIica** et **Giacosa**.

Ce soir nous avons été gâtés par une distribution d'une qualité exceptionnelle. Dans le rôle-titre, **Saioa Hernandez** déploie une énergie débordante et une voix riche et sonore. Jamais les forte se noient dans un embrouillamini de notes, tout est clair et précis, la couleur bien ciselée sans tomber dans une exagération mélodramatique. Son « *Vissi d'arte* » est subtilement amené et sa dernière confrontation avec Scarpia est désarmante de théâtre. En amoureux aux prises avec l'insurgence, **Jonas Kaufmann** interprète un Cavaradossi nuancé. Malgré un peu de réserve dans « *Recondita armonia*« , nous avons été saisis par sa noble couleur héroïque pendant tout l'acte II et son « *Lucevan le stelle* » de légende. En principal antagoniste, rien de tel que l'incomparable **Ludovic Tézier**, Scarpia génial dans tous les sens du terme. A l'acte premier, hiératique et calculateur tel un détective à la Gabin ou à la Blier, sans concessions. A l'acte II, Ludovic Tézier incarne l'aspect brutal et quasi bestial du lubrique Scarpia avec une subtilité rare. Son esprit erre dans la morne plaine de l'acte III comme un spectre grimaçant à la vengeance cynique. Cette distribution est complétée par des chanteurs au talent divers qui ont su sertir cette représentation d'une gamme de talents sans réserve.

Malgré les musiciennes et musiciens brillantissimes de l'**Orchestre de l'Opéra national de Paris** qui connaissent parfaitement cette partition, la direction d'**Oksana Lyniv** est demeurée quelque peu timide. Pour cette œuvre, nous eussions souhaité un peu plus d'engagement et de dramatisme dans la

fosse pour soutenir le formidable édifice qu'une telle distribution a construit tout le long des trois actes.

Tosca poursuit son chemin éternel depuis la Ville éternelle qui la vit naître jusqu'aux contreforts des contrées les plus diverses. Espérons que la vision de Pierre Audi, mi-sensuelle mi-historique, puisse continuer encore et toujours à nous toucher en plein cœur, tel le « *baccio di Tosca*« !



CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 2 décembre 2025. PUCCINI : Tosca. J. Kaufmann, S. Hernandez, L. Tézier… Pierre Audi / Oksana Lyniv. Crédit photographique © Vincent Pontet / Opéra national de Paris

Critique, opéra. PARIS, Palais Garnier le 21 mars 2025. DUSAPIN : Dante, il viaggio. B. Skhovus, C. Loetzsch… Claus Guth / Kent Nagano

Créé en juillet 2022 au Festival d'Aix-en-Provence, l'ultime *opus* de Pascal Dusapin remporte un triomphe pour son entrée au répertoire de l'Opéra national de Paris, porté par une mise en scène magistrale de Claus Guth et une distribution sans faille.

Voyage au bout de la lumière

Des grandes épopées de la littérature italienne, la *Divine comédie* est sans doute celle qui a le moins inspiré les compositeurs (si l'on excepte l'épisode de *Francesca da Rimini* ou celui de *Gianni Schicchi*), un paradoxe pour celui qui définissait la poésie comme « une fiction rhétorique mise en musique ». On connaît la *Dante-Symphonie* de Liszt tandis que, dans le domaine lyrique, l'opéra de Saint-Étienne avait eu la bonne idée d'exhumer en 2019 le *Dante* de Benjamin Godard, créé

à l'Opéra-comique en 1890. Plus près de nous, le Palais Garnier avait accueilli en mai 2023 un vaste ballet de Thomas Adès, *The Dante-Project*.

Comme Adès, **Pascal Dusapin** s'inspire des trois cantiques de la *Divine Comédie*, et comme chez Adès, l'Enfer y occupe une place prépondérante. Cet opéra en un prologue et sept tableaux, sur un livret en italien de **Frédéric Boyer**, cite abondamment les vers de Dante (on reconnaît le célèbre incipit du premier chant ou celui du chant III, à l'entrée des Enfers : « *Laissez toute espérance, ô vous qui entrez* ») habillés d'une musique d'une exigence redoutable et constante. Le compositeur avait déjà puisé dans l'œuvre du *Sommo poeta* (dans *Comœdia*, inspiré de trois extraits du *Paradis* et surtout *Passion* qui débute par une citation du chant II de l'*Enfer*). Dans *Dante, il viaggio*, le compositeur de *Perelà, l'uomo di fumo*, colle au plus près de la prosodie dantesque (il y convoque également le prosimètre de la *Vita nova* à travers le personnage du jeune Dante) et signe en moins de deux heures une fascinante synthèse du poème qu'il ne cherche pas à illustrer pompeusement et prétentieusement.

Toute adaptation lyrique d'une grande œuvre littéraire se fait toujours au prix d'une réduction parfois drastique de la source, avec ici six chanteurs, un narrateur, un chœur à quatre voix et un orchestre d'une quarantaine de musiciens. Le flux musical initial nous installe d'emblée dans une atmosphère angoissante qui verra s'alterner morceaux instrumentaux tour à tour sombres et chatoyants et passages en *recitar cantando*, voire *parlando* (comme pour le rôle époustouflant de la *Voix des damnés* entièrement improvisée), tandis que les rôles féminins sont constamment sollicités dans l'aigu et le suraigu. L'œuvre oscille ainsi entre opéra d'intrigue et opéra de paroles, soulignant la dimension contemplative et allégorique du voyage, celui de toute humanité en souffrance, qui expérimente la solitude et la déraison avant de connaître l'ultime ataraxie. L'envoûtement y

est total.



La mise en scène de **Claus Guth** est un modèle du genre et nous plonge d'emblée dans une esthétique cinématographique à la David Lynch : on y voit un homme entre la vie et la mort à la suite d'un accident de voiture (qui défile à travers une forêt labyrinthique), tandis que le rideau qui entoure de temps à autre la scène symbolise le seuil fragile entre la vie et la mort. Cette esthétique cinématographique (les projections vidéo débutent et achèvent l'opéra) est en outre rendue par les éclairages remarquables de **Fabrice Kebour** qui évoquent le mouvement par l'alternance d'ombres et de lumières crue – projetées sur le narrateur par exemple. Le metteur en scène

respecte en outre le mélange des registres propre à la poésie dantesque : le tragique côtoie l'ironie grotesque (la Voix des damnés est un vieux travesti hystérique et la danse macabre tour à tour langoureuse et convulsive se déroule dans une atmosphère aux lumières blafardes dont on ne sait si elle évoque le cirque ou l'asile psychiatrique). L'intérieur d'un salon bourgeois – très beau décor mobile d'**Étienne Pluss** – joue de ses parois coulissantes pour faire apparaître Béatrice, comme surgie du film initialement projeté et rend d'autant plus saisissant le contraste avec l'évocation des Enfers, dont les différents cercles sont évoqués avec un laconisme d'une admirable efficacité théâtrale.

La distribution a quelque peu évolué par rapport à la création aixoise. Dans le rôle du poète, **Bo Skhovus** paraît légèrement moins solide que Jean-Sébastien Bou, malgré la chaleur de son timbre et une probité dans le jeu sans faille : sa présence scénique compense ainsi une faiblesse d'intonation dans le registre grave. Déjà présente à Aix, **Christel Loetzsch**, entendue dans Penthesilea et Lady Macbeth, affronte avec justesse et ferveur la tessiture hybride du jeune Dante : son timbre magnifique de mezzo crée une illusion parfaite. Nouveau changement, la Lucie est défendue de manière impressionnante par la soprano grecque **Danae Kontora** (et n'a rien à envier à Maria Carla Pino Cury de la création aixoise…) : son timbre diaphane et ses aigus cristallins font constamment mouche, comme ceux de la Béatrice de **Jennifer France**, déjà créatrice du rôle en 2022, la virtuosité époustouflante ne tombe jamais dans l'histrionisme gratuit et reste constamment musical. Une mention spéciale doit être accordée à **Dominique Visse**, dont la voix flûtée reste toujours d'une incroyable fraîcheur. Également habitué du répertoire contemporain (on a pu le voir au Châtelet en 1999 pour la création parisienne d'*Outis* de Berio), il campe une Voix des damnés totalement improvisée qui oscille entre le récit, le chant et le cri. Les deux derniers rôles masculins ont aussi été nouvellement distribués : Virgile trouve en **David Leigh** un bien meilleur interprète que

le timide Evan Hughes : une basse caverneuse alliée à une posture hiératique, l'incarnation est idéale. Quant au narrateur **Giovanni Battista Parodi**, sa diction impeccable n'a rien à envier à la remarquable prestation de Giacomo Prestia.

Dans la fosse, **Kent Nagano** continue à défendre avec passion et précision cet opéra à la fois exigeant et envoûtant, grâce à une attention constante aux contrastes que distille une partition pourtant d'une grande sobriété expressive. Le **Chœur et l'Orchestre de l'Opéra national de Paris** se sont substitués aux forces lyonnaises, mais l'excellence est toujours au rendez-vous, magnifiée en outre par l'efficace dispositif électroacoustique de **Thierry Coduys** qui achève de faire de cette soirée de première un grand moment de théâtre musical.

Critique, opéra. PARIS, Palais Garnier le 21 mars 2025. DUSAPIN : Dante, il viaggio. B. Skhovus, C. Loetzsch… Claus Guth / Kent Nagano Bo Skovhus (Dante), David Leigh (Virgilio), Christel Loetzsch (Giovane Dante), Jennifer France (Beatrice), Danae Kontora (Lucia), Dominique Visse (Voce dei dannati), Giovanni Battista Parodi (Narratore), Claus Guth (Mise en scène et chorégraphie), Karine Girard (Responsable de la reprise de la chorégraphie), Gesine Völlm (Costumes) Étienne Pluss (Décors), Fabrice Kebour (Lumières), Roland Horvath (Vidéo), Yvonne Gebauer (Dramaturgie), Thierry Coduys (Dispositif électroacoustique), Alessandro Di Stefano (Chef des chœurs), Orchestre et chœurs de l'Opéra national de Paris, Kent Nagano (direction). Crédit photo © Monika Rittershaus

VIDÉO : Teaser de « *Dante, Il Viaggio* » de Pascal Dusapin à l'Opéra national de Paris

---

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 6 février 2025. BELLINI : I Puritani. L. Oropesa, L. Brownlee, A. Kymach, R. Tagliavini… Laurent Pelly / Corrado Rovaris

Succès triomphal amplement mérité pour cette production mémorable de I *Puritani* de Vincenzo Bellini par Laurent Pelly, créée en 2013 et reprise il y a six ans, servie par un *casting* totalement renouvelé – écho d'un récent enregistrement – qui frôle la perfection.

Sur scène, un décor dépouillé et non moins suggestif qui nous plonge dans l'Angleterre de Cromwell : l'armature constituée de tiges métalliques suggère un château, une simple cellule éclairée par la tache blanche d'un lit, puis au 3ème acte, une simple tour. L'austère et ingénieuse scénographie de **Chantal**

Thomas, complice de longue date du metteur en scène, fait efficacement écho à celle des costumes déclinant des teintes de gris, marron et noir et contrastant avec la blancheur éclatante de la robe d'Elvira. Les lumières de **Joël Adam** renforcent l'impression d'austérité du monde puritain en dessinant tour à tour des ombres chinoises et des gravures de conte, et nous plongent d'emblée dans l'univers onirique qui traverse le tissu narratif. Dans sa note d'intention, **Laurent Pelly** a précisé vouloir surtout partir du point de vue d'Elvira, l'histoire n'étant qu'un prétexte au trouble et au délire qui gagne l'héroïne. La direction d'acteur, millimétrée sans être virtuose, souligne admirablement ce contraste entre le hiératisme des autres personnages, surtout féminins, dont les robes ne laissent transparaître aucun pli, et la fluidité animale d'Elvira, bientôt gagnée par l'hystérie – thème qui fit florès dans l'opéra du XIXe siècle. Hiératisme qui transparaît également dans les chœurs (toujours aussi excellemment dirigés par **Ching-Lien Wu**) ou dans le célèbre duo baryton-basse du deuxième acte.

Dans le rôle d'Elvira, **Lisette Oropea** est époustouflante de naturel ; sa voix brillante sans être désincarnée, doublée d'une remarquable présence scénique, n'escamote jamais une diction toujours très claire, y compris dans les passages les plus virtuoses (impressionnante variation sur « *Vieni al tempio !* »). Quant à sa scène d'égarement, elle est d'anthologie. **Lawrence Brownlee**, coutumier du rôle, campe un Arturo au timbre toujours séduisant, mais au souffle un peu court dans son air d'entrée. Les choses s'arrangent au cours de la soirée, notamment au 3e acte, et ces quelques « ratés » sont largement compensés par une technique vocale hors pair. Le Giorgio de **Roberto Tagliavini** mérite tous les éloges : timbre généreux, rond et profond, malgré une certaine raideur dans le médium. Il rend parfaitement justice à la générosité de son personnage, magnifiée par une intelligibilité du texte

sans faille. Le Riccardo de **Andrii Kymach** ne manque pas de qualités : sa noirceur efficace et ses aigus tranchants ne manquent pas d'impressionner, malgré un timbre par trop engorgé. Le reste de la distribution est complétée par trois voix issues de la Troupe de l'Opéra, toutes très prometteuses : le Bruno de **Manase Latu** est un ténor clair au timbre velouté, **Maria Warenberg** insuffle à Enrichetta une jeunesse bienvenue, malgré la difficulté de la tessiture du rôle, tandis que **Vartan Gabrielian** incarne un Gualtiero convaincant, malgré un timbre encore un peu vert.

Dans la fosse, **Corrado Rovaris** dirige les forces de l'**Orchestre de l'Opéra national de Paris** avec précision et un sens aigu du théâtre, toujours attentif au jeu des chanteurs, malgré ça et là quelques légers décalages. Une soirée mémorable.

_____

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 6 février 2025. BELLINI : I Puritani. L. Oropesa, L. Brownlee, A. Kymach, R. Tagliavini… Laurent Pelly / Corrado Rovaris. Crédit photo © Sébastien Mathe

---

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 5 février 2025. WAGNER : L'Or du Rhin.

Calixto Bieito / Pablo Heras-Casado

Le metteur en scène espagnol Calixto Bieito monte à l'Opéra national de Paris son tout premier *Ring*, échelonné sur plusieurs années, en présentant le prologue *L'Or du Rhin* (1854) de Richard Wagner : toujours aussi fascinant d'efficacité dramatique, ce volet initial bénéficie de l'imagination délirante de Bieito, qui plonge les protagonistes dans un cauchemar cybernétique, en évacuant Dieux, géants et nains. Une lecture peu consensuelle et visuellement marquante, rehaussée d'un plateau vocal de tout premier plan.

On ne peut guère s'attendre de **Calixto Bieito** une certaine tiédeur, lui qui a passé une grande partie de sa carrière à provoquer des scandales retentissants, à l'instar de sa production emblématique de Carmen, désormais devenue un classique – voir notamment en 2017 à Bastille. Il est certes encore trop tôt pour attribuer ce qualificatif à ce nouveau *Ring* qu'il faudra mettre en perspective dans sa globalité, mais toujours est-il que cette introduction commence fort, en transposant l'action dans une réalité contemporaine sordide, en prise avec les manipulations des nouvelles technologies. D'emblée, la mise en scène place les interprètes au plus près des spectateurs, en laissant entrevoir une vaste structure métallique en arrière-scène – évocation quasi-carcérale du château construit par les géants pour les Dieux. Toute la mythologie évoquée avec force par Wagner est ici rejetée pour centrer les enjeux autour des rapports de force, en insistant sur le statut social et les motivations des protagonistes. On

aime ainsi l'idée de figurer le nain Alberich, devenu surpuissant avec le pouvoir de l'anneau, comme une sorte de Docteur Frankenstein, occupé à créer un robot féminin tout acquis à ses fantasmes. Le tableau de son antre est sans doute le plus réussi, avec moult détails réalisés avec *brio* par la scénographe **Rebecca Ringts**. On aurait toutefois aimé une caractérisation plus élaborée du personnage de Loge (Loki dans la mythologie nordique) pour figurer ses ambiguïtés : seule la scène finale le voit menacer Freia et mettre à mal le triomphe apparent de Wotan et Fricka qui pénètrent au Valhalla.

On le sait, aucune réussite d'un opéra de Wagner ne peut se faire sans un chef digne de relever le pari d'une musique omniprésente et envoûtante, en véritable acteur du drame. **Pablo Heras-Casado** fait bien davantage que convaincre dans un répertoire où on ne l'attendait pas, en donnant le meilleur de l'**Orchestre de l'Opéra national de Paris**, manifestement très investi sous sa battue. La souplesse des transitions et l'allègement des textures donnent un climat de transparence aux teintes lumineuses, faisant la part belle à l'expression des couleurs.

Idéale pour les chanteurs, cette battue n'est pas pour rien dans la réussite de la soirée, de même que le plateau vocal réuni, dominé par un superlatif **Nicholas Brownlee** (Wotan), en remplaçant de luxe du chevronné Iain Paterson, annoncé souffrant. Le baryton-basse fait là des débuts éclatants à l'Opéra de Paris, en faisant valoir un timbre rayonnant de jeunesse, autour de phrasés harmonieux et admirablement projetés. Seuls quelques graves manquent dans la scène finale, mais ça n'est là qu'un détail à ce niveau. On aime aussi toute la morgue poisseuse de **Brian Mulligan** (Alberich), qui s'impose une nouvelle fois dans un rôle wagnérien de premier plan, après avoir interprété… Wotan, l'an passé au Théâtre des

Champs-Elysées, dans le deuxième volet de la *Tétralogie*. Que dire aussi du Loge de **Simon O'Neill**, à l'éloquence agile et parfaitement articulée, passant la rampe sans efforts ? On aime tout autant les seconds rôles de caractère parfaitement distribués, à l'instar du toujours impérial **Gerhard Siegel** (Mime), de même que le solide **Kwangchul Youn** (Fasolt). A leurs côtés, **Eve-Maud Hubeaux** donne une présence saisissante à sa Fricka, faisant valoir son tempérament volcanique, aux duretés parfaitement adaptées au rôle.

_____

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 5 février 2025. WAGNER : L'Or du Rhin. Iain Paterson/Nicholas Brownlee (Wotan), Florent Mbia (Donner), Matthew Cairns (Froh), Simon O'Neill (Loge), Brian Mulligan (Alberich), Gerhard Siegel (Mime), Kwangchul Youn (Fasolt), Mika Kares (Fafner), Eve-Maud Hubeaux (Fricka), Eliza Boom (Freia), Marie-Nicole Lemieux (Erda), Margarita Polonskaya (Woglinde), Isabel Signoret (Wellgunde), Katharina Magiera (Flosshilde). Orchestre de l'Opéra national de Paris, Calixto Bieito (mise en scène) / Pablo Heras-Casado (direction musicale). A l'affiche de l'Opéra Bastille jusqu'au 19 février 2025. Photo : Herwig Prammer

VIDÉO : Entretien avec CALIXTO BIEITO

approfondir



LE RING DE WAGNER à l'Opéra de PARIS…. Le RING de Wagner à l'Opéra de Paris relève d'un feuilleton passionnant. La premier RING version Jordan était signée – avec cohésion et puissance par Gunther Krämer. (2013).. Puis covid oblige courant 2020, la production à laquelle tenait Philippe Jordan alors directeur musical, – celle qui était déjà mise en scène par le metteur en scène catalan Calixto Bieito, et qui devait marquer la fin de son mandat dans la Maison parisienne -, était cependant à l'affiche en octobre et nov 2020 (» ENTREZ DANS LE RING » : Siegfried et Le Crépuscule des Dieux… avec mesures sanitaires préservées). LIRE ici notre présentation des deux dernières Journées à l'Opéra de Paris / oct et nov 2020 : https://www.classiquenews.com/ring-siegfried-le-crepuscule-des-dieux-jordan-bieito/

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra

Bastille, le 19 janvier 2025. JANACEK, La petite renarde rusée. M. Siljanov, E. Tsallagova, P. Murrihy, E. Huchet… André Engel / Juraj Valcuha

Pour le promeneurs solitaire des champs et des bois, loin, bien loin du bruit mécanique des villes, c'est la rumeur du sous-bois qui invite aux cérémonies secrètes de la nature. Sommes-nous encore équipé.e.s pour être officiants dans ces communions ou tenons nous plutôt la place des intrus? Outre l'aspect scientifique ou militant, le rapport que nous avons à la nature n'est plus celui qui serait le plus sain, celui qui inspire et décomplexe, celui de la contemplation. Cette contemplation qui est le creuset de toute création artistique, et encore plus un lien invisible avec toute chose vivante. Bach lui même n'a pas simplement vu la nature comme résultat de la main divine, mais dans ses cantates on entend les saisons, les oiseaux, les éléments déchaînés. Dans le même état d'esprit de rapport simple et honnête à la nature, Leos Janacek s'est toujours soucié de la nature et c'est bien dans la partition de *La Petite renarde rusée* qu'il a fait un manifeste

contemplatif et émouvant de son attachement au sous-bois et la prairie. Créée il y a un siècle, *La petite renarde rusée* est un chant passionné, un cri déchirant sur la cruauté humaine et finalement notre propre ineptitude. A l'égal du *Chantecler* d'Edmond Rostand, le livret écrit par Janacek, montre comment la voix animale est aussi puissante, voire bien plus émouvante que celle des humains, toujours préoccupés dans des tâches sans intérêt. Les moments les plus passionnés sont dévolus aux bêtes, ces êtres qui nous observent dans les buissons et gardent leurs secrets dans leur langage énigmatique.

Reprenant la mise en scène de 2008 d'**André Engel**, la saison 2024/2025 de l'**Opéra national de Paris** commence l'année 2025 avec ce manifeste de Janacek. Si parfois on a craint que cette mise en scène tombe dans la caricature ou le simplisme, rien de tel. La mise en scène est d'une sincérité désarmante, dès le premier tableau on est plongé dans un univers à la poésie émouvante. Ce rêve d'enfance nous mène bien au delà des klaxons et sirènes hystériques de la Place de la Bastille, et nous plonge dans le silence fourmillant de vie d'une campagne onirique. Le mystère absolu étant le mariage glorieux de la Renarde et le Renard dans un décor blanc éclatant, comme le tabernacle joyeux d'une cérémonie secrète. Cette mise en scène révèle à la fin de l'opéra son tableau le plus beau. Le garde chasse couronné de fleurs tel un poète de jadis qui plonge dans une mer de tournesols pour épouser à jamais la terre, la fleur et la feuille et devenir un tournesol de plus, tournant toujours au gré de l'astre du jour.

La distribution est menée tambour battant par la Renarde

fascinante d'**Elena Tsallagova** aux aigus riches et brillants. Le Garde-chasse émouvant à l'extrême de **Milan Siljanov** a des extraordinaires couleurs dans les phrasés. Le Renard de **Paula Murrihy** a une belle présence théâtrale tout comme **Eric Huchet** dans le rôle pathétique de l'Instituteur et **Frédéric Caton** dans celui du Prêtre. La palme absolue est dévolue aux petits génies intégrant le ***Prague Philharmonic Children's Choir***, créatures et esprits zéphyrins de cette belle reprise. A la tête des forces extraordinaires de l'**Orchestre de l'Opéra national de Paris**, le *maestro* **Juraj Valcuha** a su révéler les dynamiques et la grandeur généreuses de la musique de Janacek dans ces pages magnifiques.

Serions-nous prêts comme le Garde-chasse à nous délester des mondanités et partir à travers champ vers l'horizon? Ou bien attendons-nous l'éclair roux d'un renard qui nous guide vers une liberté que l'on n'ose pas prendre à pleines mains? Janacek est mort suite à une longue promenade en forêt en 1928 et, selon sa volonté, le finale de sa *Petite renarde* a été joué à ses funérailles. Dès lors, sur sa tombe veille alerte la Petite renarde dont il a fait une *diva* absolue des feux de la rampe au même titre que Tosca, Violetta ou Manon.



_____

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 19 janvier 2025. JANACEK, La petite renarde rusée. M. Siljanov, E. Tsallagova, P. Murrihy, E. Huchet… André Engel / Juraj Valcuha. Toutes les photos © Vincent Pontet

VIDEO : Trailer de La Petite Renarde rusée de Janacek selon André Engel à l'Opéra national de Paris