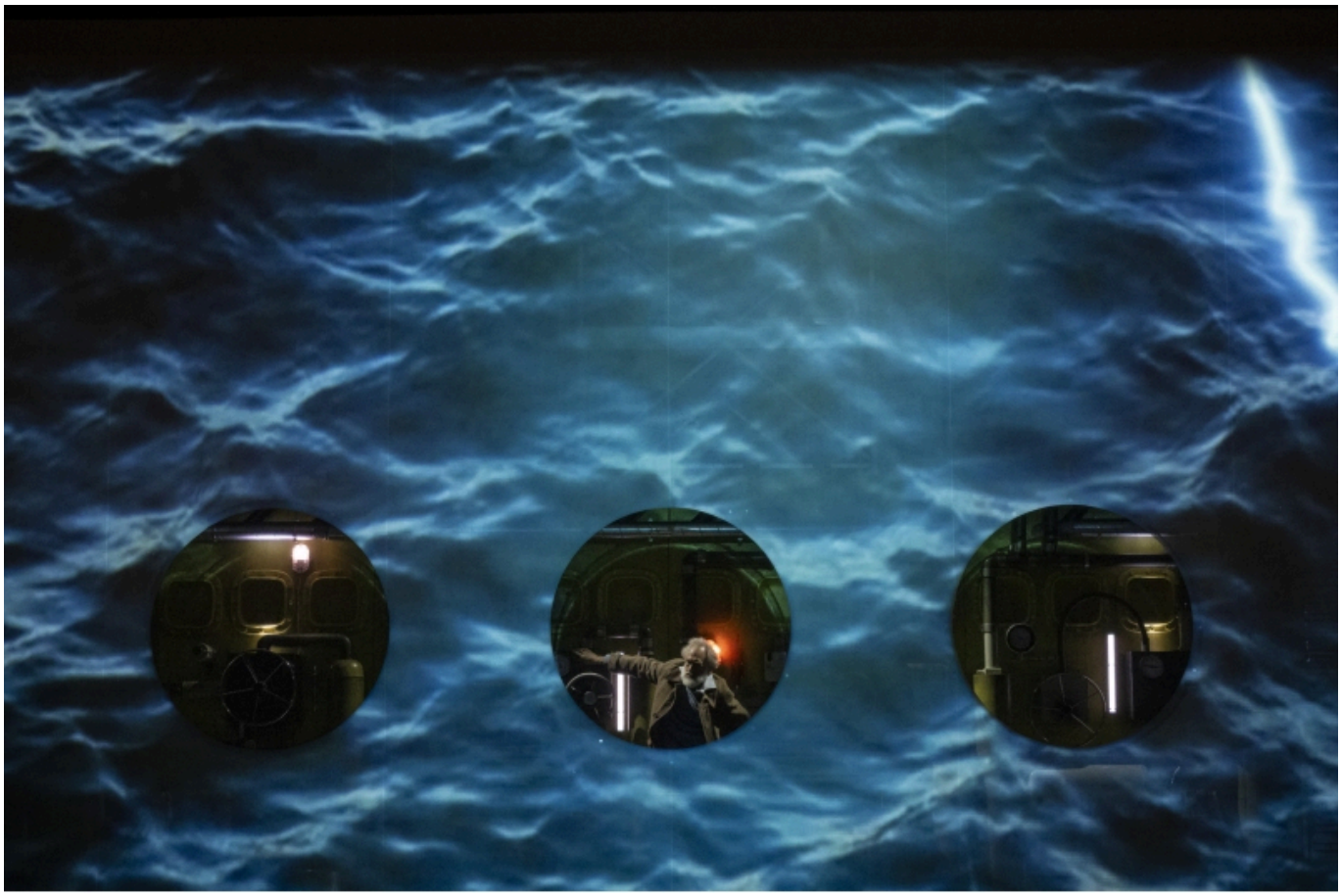
CRITIQUE, opéra. GENÈVE, Bâtiment des Forces Motrices, le 24 septembre 2026. F. MARTIN : La Tempête. C. Trottmann, S. Degout, J. Dran, N. Cavallier. Netia Jones / Thierry Fischer

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

---

CRITIQUE, festival. 47èmes Semaines Musicales de Quimper (Jardin de l'Evêché), les 13 & 15 août 2026. VILLA-LOBOS, MILHAUD, C. GONZAGA, BEL AIR DE FORRO, NORDESTINOZ…

En ce mois d'août 2026, la 47ème édition des *Semaines musicales de Quimper* met le cap sur le Brésil. Les récitals de piano, guitare, *cavaquinho* et de *mélodies* côtoient les orchestres de *samba* et les groupes brésilo-bretons dans le Jardin de l'Evêché, au pied de la Cathédrale Saint-Corentin. Vivent les musiques en dialogue!

Après la traversée en Andalousie (2024), puis celle à Cuba (2025), le festival quimpérois met le cap sur le Brésil en présence de la Vice-consule du Brésil en France. Comme lors de l'édition cubaine, les présentations documentées de **Marcel Quillévéré** (producteur sur *France Musique*) animent les récitals. Sur quatre jours d'intense activité festivalière, nous avons écouté un récital de piano et les musiques populaires, tous acclamés par le public.



On parle souvent de complicité musicale entre les interprètes d'une formation. Ce 13 août, le dialogue complice entre la pianiste **Juliana Steinbach** et l'ethnomusicologue **Marcel Quillévéré** était de cet ordre-là, sur le modèle informel d'une traversée radiophonique entre Europe et Brésil, nourrie de fragments épistoliers. En préambule, le public découvre donc le répertoire de salon et d'opéra brésiliens (transcrit au piano) du XIXe siècle, adapté des danses européennes. Les rythmes entêtants de *maxixe* (tango dit brésilien) sont chaloupés chez la compositrice Chiquinha Gonzaga, plus chahutés avec Ernesto Nazareth, improvisateur des cinémas de Rio de Janeiro. Francisco Mignone, compositeur d'opéra, dote la *congada* (célébration religieuse d'esclaves afrodescendants) d'éclairages harmoniques savants. La traversée à double mouvement se poursuit avec Heitor Villa-Lobos – qui se qualifiait d'« Indien blanc » pour le public européen –, entremêlée à celle de Darius Milhaud, attaché culturel français à Rio auprès de Paul Claudel (1917-1918). Familière de ce répertoire, la pianiste franco-brésilienne sélectionne certaines danses stylisées que ce dernier incorpore dans son cycle *Saudades do Brasil*. Si leurs sous-titres dessinent une cartographie depuis Rio jusqu'au littoral, une même nostalgie anime les tangos et sambas « exotisés » de *Sorocaba* et la polytonalité de *Botafogo,* alors

que les *ostinati* complexes et superposés d'*Ipanema* se déploient avec virtuosité. Différemment, le jeu volontairement percussif enflamme sa sélection du *Ciclo brasileiro* (1936) avec une pâte sonore dense, sans doute un peu trop monolithique dans le toucher et les nuances. L'accalmie d'*Impressões Seresteiras*, sous l'influence de l'impressionnisme français, cède la place à la rutilance des danses. Elle culmine dans *Festa no Sertão* qui libère une vitalité fougueuse et martelée (*toccata*), déchaînant les applaudissements du public.

Entre les côtes bretonnes et celles du Brésil, les musiciens seraient-ils aussi aventureux que les marins ? Il faut dire que le fonds commun de danses caractéristiques les rapproche intimement : celles de la capitale de Cornouailles comme celles afro-brésiliennes ! Aussi, le Festival quimpérois a judicieusement organisé un double espace pour que l'écoute des spectateurs s'harmonise à la pratique dansée, élaborée dans les ateliers de danse parallèles au festival. Les auditeurs sont assis sous le barnum abritant la scène tandis que les danseurs bénéficient du fond de salle, prolongé par le jardin de l'Evêché.

La soirée du 15 août offre la richesse de l'interculturalité brésilo-bretonne avec deux groupes de haut vol. ***Bel Air de Forró*** (2012) communique une alchimie envoûtante et rodée par trois artistes accomplis : la chanteuse brésilienne **Mariana Caetano**, à la chaude voix rauque, le percussionniste virtuose **Marcelo Costa** et l'accordéoniste inspiré **Yann le Corre**, issu de la nouvelle vague bretonne. Développé dans les terres du *Sertão*, craquelées par le soleil, le *forró* vibre sur une rythmique trépidante que martèle la *zabumba* (grosse caisse plate, frappée de deux mailloches) ou le *pandeiro*, alliés au triangle. Grâce aux travailleurs Nordestins exilés, le *forró* a voyagé vers les mégapoles brésiliennes … et jusqu'en terre bretonne où la rythmique vigoureuse des danses de *fest-noz* (gavotte, *plinn*) s'avère une passerelle pour cette fusion

créative. Avec ce trio, la transe du *forró* devient un partage avec les festivaliers par les refrains chantonnés.

Quant à ***Nordestinoz,*** il diffuse une fièvre immersive pour les danseurs et auditeurs. Le groupe de six musiciens (chanteuses, flûte, violon, accordéon, percus) semble capter le point commun entre danses brésiliennes et bretonnes : une battue à 2/4, aux accentuations certes différentes. Sans déracinement, leur répertoire de bal invente cette fusion virevoltante avec une énergie vitaminée. Celle-ci est autant vocale qu'instrumentale avec des *chorus* inventifs – mention spéciale au flûtiste Jean-Luc Thomas – et quelques contrepoints hypnotiques. Aussi, leur bis dans lequel se mêlent danseurs et musiciens au pied de la scène symbolise-t-il l'attractivité fédératrice du festival, un aspect développé par l'actuelle direction.

Si l'éclipse solaire du 12 août a momentanément fait de l'ombre au festival – les rivages de Cornouaille sont propices au coucher de l'astre… –, la fréquentation est repartie dès le lendemain. Sur un même espace festivalier, artistes inspirés et publics mixtes prennent le large au coude-à-coude !

CRITIQUE, festival. 47émes Semaines Musicales de Quimper (Jardin de l'Evêché), les 13 & 15 août 2026. VILLA-LOBOS, MILHAUD, C. GONZAGA, BEL AIR DE FORRO, NORDESTINOZ… Crédit photographique (c) Droits réservés

PRIX. Palmarès 25-26 du Syndicat de la Critique Théâtre, Musique et Danse

Depuis 63 ans, le Syndicat de la critique Théâtre, Musique et Danse distingue les spectacles et personnalités artistiques qui ont marqué la saison artistique. Ce 15 juin, à l'Opéra Comique, la cérémonie accueillait les lauréats en présence du directeur de la maison, Louis Langrée, et de la Presse nationale. Voici les prix du collège Musique qui placent en vedettes des spectacles, artistes et initiatives fort appréciés dans nos colonnes.

. Grand Prix, meilleur spectacle musical de l'année : *Iphigénie en Tauride* de Christoph Willibald Gluck, mise en scène de Wajdi Mouawad, direction de Louis Langrée et Théotime Langlois de Swarte

. Mention spéciale décernée à Ludovic Tézier

. Prix CLAUDE-ROSTAND, meilleure coproduction lyrique régionale et européenne : *La Calisto*, de Francesco Cavalli, mise en scène de Jetske Mijnssen, direction de Sébastien Daucé, coproduction : Aix-en-Provence, Angers-Nantes Opéra, Rennes, Théâtre des Champs-Élysées, Caen, Opéra Grand Avignon, Théâtre de la Ville de Luxembourg, ensemble Correspondances

. Prix de la meilleure scénographie : *Le Roi d'Ys* d'Édouard

Lalo, mise en scène et scénographie d'Olivier Py & Pierre-André Weitz

. Prix de la création musicale (hors opéra) : *Whiteout* d'Eva Reiter ; Ensemble Multilatérale, Festival Présences

. Prix de la personnalité musicale : Stanislas de Barbeyrac (ténor)

. Prix de la révélation musicale, lyrique : Julien Henric (ténor)

Prix de la révélation musicale, instrumental : Alexander Malofeev (piano)

. Prix de la meilleure initiative pour la diffusion (ex aequo) > Opéra de Rennes, directeur : Matthieu Rietzler – > Fabrice di Falco & Julien Leleu, Association les Contres Courants

. Prix du meilleur livre sur la musique : *Avant-scène Opéra Robinson Crusoé d'Offenbach*, n° 346

PRIX. Palmarès 25-26 du Syndicat de la Critique Théâtre, Musique et Danse. Crédit photo (c) Droits réservés

---

CRITIQUE, opéra. MADRID,

Teatro de la Zarzuela, le 25 janvier 2016. GRANADOS : Goyescas. M. Conesa, E. Ferrer, C. San Martín, M. Redondo. DE FALLA : El Retable de Maese Pedro. G. Bullón, P. García-López, L. Vinyes-Curtis. Paco López / Alvaro Aliach

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

La force de cette coproduction (Opéra d'Oviedo, Théâtre Cervantès de Malaga, Teatro de la Zarzuela de Madrid), imaginée par le metteur en scène et dramaturge **Paco López**, réside dans une contextualisation audacieuse : « coudre » aux

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

Revenons vers chaque œuvre lyrique, qui bénéficie du professionnalisme de l'**Orchestre de la Comunidad de Madrid**, conduit par **Alvaro Albiach**. Les mélomanes connaissent avant tout les *Goyescas* comme un cycle pianistique emblématique, immortalisé par les enregistrements d'Alicia de Larrocha. Fort du succès de ce cycle en 1911, Granados est encouragé à en

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



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

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

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

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

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

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

---

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

Le retour d'Ariane et Barbe-bleue de Paul Dukas au Teatro Real de Madrid est aussi somptueux vocalement – Paula Murrihy en rôle-titre – qu'orchestralement sous la direction de Pinchas Steinberg. Plus qu'une dénonciation du féminicide d'après le cruel conte de Perrault, le metteur en scène Àlex Ollé (*La Fura dels Baus)* érige la solidarité féminine en système anti-patriarcal.

Coproduite avec l’Opéra de Lyon, cette mise en scène du conte lyrique de Dukas, sur un livret de Maurice Maeterlinck (Opéra-Comique, 1907), investit le vaste plateau du Teatro Real et saisit un public madrilène frappé par la puissance tellurique de l’œuvre. Empêchée de rencontrer le public lyonnais en 2021 en raison de la crise sanitaire, la production avait néanmoins trouvé écho auprès des auditeurs de *France Musique* et d’*Arte Concert*. Sa véritable création scénique a donc lieu à Madrid, dans le cadre d’une saison 2025-2026 placée sous le signe d’une double lecture du conte de Charles Perrault, après *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók (1911), présenté en amont.

Dans le livret concocté par Maurice Maeterlinck, pour Dukas, la séquestration des épouses, victimes du châtelain tyran, respirait le mystère qu’Ariane devait percer. En entremêlant des aspects de l’Ariane mythologique (celle qui fait triompher Thésée du labyrinthe du Minotaure) au narratif du conte, le dramaturge symboliste dépassait son drame P*elléas et Mélisande* que Debussy venait d’adapter (1902) en intégrant ici ses anciennes héroïnes (Sélysette, Mélisande, etc.) dans le harem du tyran domestique. Donnant un tour actuel à cette économie dramaturgique, le metteur en scène **Àlex Ollé** joue sur deux clés de lecture. La lumière (liberté) surplombant les maléfices de l’ombre engendre la seconde, soit la sororité qu’Ariane active chez les épouses qui l’ont précédée. Dès le *Prélude*, accompagnant l’ascension en voiture des mariés vers le château (vidéo contemporaine), la lumière diffusée par Ariane, petite-fille d’Hélios dans la mythologie, vêtue de sa somptueuse robe nuptiale (costumes de **Josep Abril Janer**), s’impose comme le point de ralliement de la quête de vérité et

de la future résistance. Captée par des rideaux-tamis successifs, cette lumière est diffusée par des jeux de miroirs qui illustrent l'ouverture successive des portes. Explorées par Ariane, ces colonnes lumineuses (U**rs Schönebaum**) sont aussi labyrinthiques que la psyché du tyran, percée à jour par l'audacieuse Ariane qui saura briser le cycle de violences masculinistes. Cette ascension irrépressible se matérialise progressivement par la scénographie d'**Alfons Flores**, aussi simple qu'efficace.

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



Cette intelligente ré-actualisation vit grâce à une réalisation musicale quasi optimale. Sous la baguette de **Pinchas Steinberg**, l'**Orchestre Symphonique de Madrid** déploie le flot incandescent que Dukas manie en tant qu'adepte du magistère de d'Indy (*Fervaal*) ou de Chausson (*Le Roi Arthus*). Depuis la fosse agrandie, le chef wagnérien et straussien le domestique (*leitmotiv*) sans couvrir les voix, attentif aux transparences de l'après-debussysme lors des premiers échanges féminins (2e acte). Coloriste encore plus subtil que dans *L'Apprenti sorcier,* Dukas dispense des effets de scintillement et d'irisation lors de la scène des pierreries (1er acte), effets qui manquent peut-être de chatoiement ?Rappelons qu'un disciple du compositeur qualifiait cette page synesthésique de « *divination des théories modernes sur les vibrations lumineuses* » (Olivier Messiaen, 1936).

De niveau international, la distribution remplit les attentes d'une partition particulièrement ambitieuse. Dans le rôle au

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

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

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

---

CRITIQUE, concert. MONTPELLIER, Opéra Berlioz, le 14 novembre 2025. « Entre ciel et mer ». DEBUSSY / PROKOFIEV / ADES. Orchestre national de Montpellier Occitanie, Sergey Belyavsky (piano), Roderick Cox (direction)

Ce 14 novembre, à l'Opéra Berlioz de Montpellier, il était « *grand temps de rallumer les étoiles* » (Apollinaire). Après la commémoration des « 10 ans des attentats du 13 novembre », le concert symphonique de l'Orchestre national de Montpellier Occitanie (ONMO) y a largement pourvu sous la direction de Roderick Cox – et le jeu enflammé du

pianiste russe Sergey Belyavsky.

En préambule, la remise de la médaille de citoyenne d'honneur de Montpellier à la violoniste super soliste de l'OONM, **Dorota Anderszewska** (20 ans à ce poste), par le maire de Montpellier (**Michaël Delafosse**) est l'occasion de souligner le puissant lien social qu'est la culture selon les propos de **Valérie Chevalier** (directrice de l'OONM). Au vu du crépitement d'applaudissements dans le vaisseau rempli de l'Opéra Berlioz, les étoiles de la musique ne sont pas près de pâlir !

Enfourchant la partition virtuose du *3ème Concerto pour piano op. 26* de **Sergueï Prokofiev**, le pianiste **Sergey Belyavsky** déploie une virtuosité ébouriffante. Cette œuvre protéiforme incarne le génie du compositeur russe durant sa période néoclassique (1921). Si la mélancolique clarinette solo l'introduit, la puissance motorique du premier *Allegro* s'imprime aussitôt, et ce sans sécheresse, au clavier comme chez les percussions et bois dansants. Au fil des visages variés du *Tema con variazion*i, les pupitres dialoguent en complicité, à l'instar de l'orchestration de *Pulcinella* de Stravinski. Dans le final quasi chorégraphique, le soliste et le chef **Roderick Cox** deviennent de fins rythmiciens au service d'une course endiablée de purs-sangs. L'incandescente coda développe un accelerando vertigineux qui déclenche l'ovation chaleureuse du public. En bis, la finesse de la *Campanella* de Paganini / Liszt éblouit en dépassant l'exercice acrobatique (réel) par la mise en résonance qu'imprime Belyavsky, Lauréat du Concours Liszt de Budapest.

En seconde partie, l'*Exterminating Angel Symphony* de **Thomas Adès** transporte l'auditoire dans l'univers onirique et inquiétant de son propre opéra éponyme (2016). Un opéra adapté de l'œuvre cinématographique du surréaliste L. Buñuel (*El ángel exterminador,* 1962). L'œuvre symphonique s'émancipe de la narration lyrique en fuyant le principe ancien de la suite

d’après… *Carmen, Peer Gynt*, etc. En revanche, l’unité thématique de chaque mouvement donne lieu à une structure hyper construite et une alchimie sonore à chaque fois singulière. Leur point commun est d’utiliser des motifs obsessionnels en boucle traduisant le malaise puis les rituels aliénants des invités lors d’une soirée mondaine. Précise et expressive, la direction de Cox guide la dilatation / rétractation des familles d’instruments (*Entrées*), scande l’*ostinato* percussif jusqu’à saturation de la marche Mars avant de chahuter/diffracter les envoûtantes Valses décadentes (*4ème mvt*). Soulignons la performance des percussionnistes et des trombones de la formation montpelliéraine.

Si les *Trois esquisses symphoniques* de *La Mer* de **Claude Debussy** ne furent pas l’apothéose de ce concert, le rendu en fut néanmoins correct. Cependant, la transparence des timbres requise dans « *De l’aube à midi sur la mer* » et les nuances subtiles roulant sur les « *Jeux de vagues* » ne furent pas au rendez-vous. Trop tôt lancé, le *crescendo* de la dernière esquisse ne put scintiller longtemps malgré l’excellence des pupitres de l’OONM. En sortant du Corum de Montpellier, la fête nocturne des lumières sur l’Esplanade prolongeait néanmoins le sillage de la comète Prokofiev / Adès / Debussy !

CRITIQUE, concert. MONTPELLIER, Opéra Berlioz, le 14 novembre 2025. « Entre ciel et mer ». DEBUSSY / PROKOFIEV / ADES. Orchestre national de Montpellier Occitanie, Sergey Belyavsky (piano), Roderick Cox (direction). Crédit photo (c) Droits réservés

OPERA JUNIOR (Montpellier) reçoit le Prix Liliane Bettencourt pour le chant choral en 2025

Formation issue de l'Opéra Orchestre National Montpellier Occitanie, Opéra Junior est Lauréat du prix 2025 Liliane Bettencourt pour le chant choral. Décerné par l'Académie des Beaux-Arts (Paris), le prix sera remis le 19 novembre.

Créé en 1990 par le compositeur franco-bulgare **Vladimir Kojoukharov**, Opéra Junior est aujourd'hui dirigé par **Jérôme Pillement**, chef d'orchestre. Chaque saison, Opéra Junior initie et forme deux cents jeunes de 4 à 29 ans aux arts de la scène, en particulier au chant choral et à l'art lyrique. Encadrés par le chef de chœur **Albert Alcaraz,** ils sont accompagnés par une équipe de professionnels de la scène.

Récompensé pour sa qualité vocale, l'exigence de son répertoire, et la richesse pédagogique de ses projets, Opéra Junior ambitionne de poursuivre son développement au service d'une pratique artistique d'excellence. Valérie Chevalier, directrice de l'Opéra Orchestre national de Montpellier, salue « *la force du chant choral, cette expérience unique où l'écoute, la coopération et la joie de créer ensemble nourrissent l'épanouissement et le lien social.* »

En sus de ses participations aux saisons lyriques

montpelliéraines (*La Bohème* en 2024, *Poil de carotte* en 2019), Opéra Junior présente des productions dédiées. Celle des *Aventures du roi Pausole* d'Honegger (2022) précédait la création de *Climat*, signée de Russel Hepplewithe et d'Helen Eastman (2023). Laquelle prenait le combat écologique à bras-le-corps. Plus récemment, leur adaptation de *Barbe-bleue* d'Offenbach regroupait les adolescents et jeunes adultes de la structure. Durant cette saison 25-26, Opéra Junior fera découvrir la comédie musicale *Magdalena* d'Heitor Villa-Lobos, les 9 et 10 mai 2026, à l'Opéra-Comédie.

OPERA JUNIOR (Montpellier) reçoit le prix Liliane Bettencourt pour le chant choral en 2025

CRITIQUE opéra. PARME, 25e Festival Verdi de Parme (Teatro Regio), le 11 octobre 2025. VERDI / BOITO : Otello. B. Jagde, M. Sicilia, A. Ganbaatar, D.Tuscano, F.

Leone… Federico Tiezzi / Roberto Abbado

Fil rouge du 25e Festival Verdi de Parme, la veine shakespearienne triomphe avec *Otello* conduit par Roberto Abbado au Teatro Regio. Toutes les violences du drame y explosent avec flamboyance alors que deux chanteurs (dont le rôle-titre !) sont remplacés au dernier moment.

Si la dramaturgie verdienne contient en elle-même les flamboyances d'*Otello*, la mise en scène de **Federico Tiezzi** les accompagne dignement plutôt que les interprète. En effet, la violence shakespearienne de la *Tempesta* sur le port de Chypre (acte I), celle de l'infâme Iago exerçant ses violences psychiques sur les protagonistes (II), celle de l'époux de Desdemona (III) qui le conduit au féminicide (IV) sont clairement menées dans un univers intemporel et dépouillé, en gris-noir. Deux pôles érigés par la scénographe (**Margherita Palli**) s'affichent sur le rideau de scène moiré. Pour les premiers actes, « *Morte et Nulla* » (la Mort, c'est le néant) est tiré du credo de l'infâme Iago. Pour les suivants, « *Dolore* » est sélectionné tant il est vrai que la souffrance n'est pas seulement celle décuplée de Desdemona, mais également du sujet Otello sombrant dans la folie meurtrière, de Iago, le nihiliste jamais rassasié du mal, de Cassio pris en otage dans les machinations, et d'Emilia sous emprise de Iago. On peut y ajouter la souffrance du peuple de Chypre, associé au grand *concertato* des protagonistes (III) lors des violences de genre, publiquement exercées par le Maure sur Desdemona. Entre ces deux pôles, la profondeur de l'espace scénique et la sémiotique de signes lumineux sont mobilisés. Si Iago chante son *Credo* satanique et construit ses

machinations au proscenium (devant des vitrines de carnassiers empaillés), le duo d'amour de Desdemona et d'Otello se dirige vers le fond où les astres lumineux de Vénus , puis de Saturne (Satan) se profilent. C'est également dans la profondeur scénique que se loge la « boite » de scène, chambre lumineuse de Desdemona et prison dans laquelle sa *passion* se joue. Enfin, si les horizontales, telles les tables du pouvoir vénitien, et les verticales – les voiles du port, le filin des lustres – structurent les lieux du pouvoir vénitien, de rares néons verticaux célèbrent, eux, la victoire d'Otello, général vénitien à Chypre. Ces derniers se désagrègent en lignes brisées lorsque son psychisme fragilisé s'englue dans la crise délirante. Enfin, la tentation d'installer un rideau rouge lors de la scène collective du II – instaure un méta-théâtre, validé par l'orchestre de mandolines sur scène et la troupe vénitienne de *commedia dell' arte* offrant un spectacle à Desdemona.

Sous la baguette verdienne de **Roberto Abbado** (qui chante partiellement les parties au pupitre !), la conduite du *dramma lirico* (version originale de 1887, éd. de Linda B. Fairtile) explose lors de chaque *climax.* Et ce, depuis la tempête symphonico-chorale qui ouvre le drame par un geste berliozien, jusqu'à l'engrenage machiavélique du fourbe. En effet, en fosse, la **Filarmonica Artura Toscanini** est une mécanique aussi réglée que les Ferrari (fabriquées dans cette région) ! Vitesse des *tempi* prises au vol, sonorité enveloppante du *tutti*, vrombissement des trombones et *cimbasso*, tout est optimal. Plus tard, le quatuor de violoncelles onctueux, le babillage des bois accompagnant les perfidies de Iago forment des contrastes bienvenus. Et que dire du *gran concertato* en final du III ? Abbado relève cette gageure de ménager l'enchevêtrement des sentiments contrastés au sein d'une densité polyphonique innovante. Quant au **Coro du Teatro Regio di Parma** (voir notre critique de *Macbeth* au Festival Verdi), ses qualités proprement lyriques – couleurs, puissance, mobilité – soulèvent les braises du drame. Correct, le chœur

d’enfant du Teatro Regio complète ces formations.

Sauvant le spectacle en remplaçant Fabio Sartori souffrant, le ténor **Brian Jagde** aborde le redoutable rôle d’Otello avec la flamboyance vocale requise, venant de terminer un cycle *Otello* au Teatro Real de Madrid. Dès la descente du navire au port de Chypre, puis lors des affrontements, cette flamboyance claque par la projection et la densité du grain vocal qui font vibrer la structure du théâtre. Son délire passionnel (le syndrome d’Othello) est puissamment suggéré dans une orientation psychiatrique plutôt que par l’animalité d’un être primitif. Sa présence royale monolithique (alors qu’il n’est point patricien) manquerait juste de *morbidezza* lors du duo amoureux.

Construisant le profil du perfide Iago par touches successives, le baryton verdien **Ariunbaatar Ganbaatar** fait de son « *Credo in un dio Crudel* » (II) le *momentum* prégnant de la première partie, commandant jusqu’au tomber du rideau rouge. Sa maîtrise déclamatoire sur les répétitions (de notes) cerne magistralement sa métaphysique du mal. Face à chaque protagoniste, il sait distiller les nuances du chant-caméléon que lui confie Verdi. L’apogée de son implication démoniaque éclate avec insolence dans la réplique ultime du final du III : « *Ecco il Leone !* » (voici le lion !) lorsque le délire d’Otello provoque son évanouissement.

En Desdemona, **Mariangela Sicilia** incarne une femme consciente, aimante, devenant une victime non consentie, cependant dans l’acceptation. Son soprano homogène et son noble jeu habitent le duo d’amour (I). Introduite par le prélude au cor anglais (**Alessandro Rauli**), la Romance du saule émeut le public par l’art de sculpter les récurrences de « *salice* » de couleurs et nuances confondantes. Aussi, le second *momentum* de la représentation – de grâce cette fois – est l’*Ave Maria* dont les aigus filés s’éternisent sur un souffle ténu. Une vision chrétienne que Verdi et Boito ont imaginée (absente chez Shakespeare), peut-être pour contrebalancer le *credo*

blasphématoire.

Le fringuant Cassio, incarné par le ténor **Davide Tuscano,** manifeste une belle aisance vocale et scénique, tant dans la chanson du vin (I) en complicité d'une Colombine que dans le *scherzando* du trio avec Cassio/Otello dissimulé (III). Les rôles secondaires participent magistralement au *gran concertato* du 3e acte : le soubassement de l'ensemble vocal confié à **Francesco Leone** (Lodovico) est complété par le ténor **Damiano Lombardi** (Roderigo), remplaçant son collègue souffrant (Francesco Pittari). En sus du *concertato*, la puissante contribution de la mezzo **Natalia Gavrilan** (Emilia) confond Otello après son féminicide avec conviction.

Le public cosmopolite acclame cette représentation d'une énergie tempétueuse. Qui marquera probablement la 25e édition du Festival Verdi.

CRITIQUE opéra. PARME, Festival Verdi de Parme (Teatro Regio), le 11 octobre 2025. VERDI / BOITO : Otello. B. Jagde, M. Sicilia, A. Ganbaatar, D.Tuscano, F. Leone… Federico Tiezzi / Roberto Abbado. Crédit photo (c) Roberto Ricci

CRITIQUE, concert lyrique. PARME, Festival Verdi de Parme (Teatro Regio), le 10 octobre 2025. VERDI : Luisa Miller, 3e acte / Rigoletto, 3e acte. Ariunbaatar Ganbaatar, Giuliana Gianfaldoni, Alessia Panza, Francesco Leone, Davide Tuscano, Maria Kosovitsa, Teresa Iervolino… Filarmonica Arturo Toscanini, Paolo Carignani (direction)

Ce 10 octobre, Parme célèbre le 212e anniversaire de Giuseppe Verdi. L'hommage des personnalités Emiliennes et du Surintendant du Teatro Regio s'est accompli le matin, au pied de l'imposant monument dédié à Verdi. Le Chœur du Teatro Regio y chante le chœur de *Nabucco* devant la foule. Quant au *Verdi off*, il s'immisce dans le tissu urbain : chanteur au balcon, jeunes danseuses sur le parvis

du Tetro Regio, installations dans les galeries de peinture, portraits de Giuseppe dans les cafés : la cité vibre au diapason de l'icône !

Le soir, la **Filarmonica Arturo Toscanini** et le **Coro du Teatro Regio** unissent leur force face à un public chaleureux remplissant l'élégante salle blanc et or jusqu'aux dernières galeries. Si la forme est bien celle d'un concert, l'atmosphère, elle, est théâtrale. Galvanisés par le choix de restituer un acte entier d'opéra, les artistes lyriques infusent l'atmosphère du mélodrame sous l'impulsion de la Filarmonica Arturo Toscanini, dirigée par **Paolo Carignani** avec envergure dans cette acoustique fameuse. D'autre part, le choix d'extraits d'opéras proches – les 3e actes de ***Luisa Miller*** (1849, inspiré par Schiller) et de ***Rigoletto*** (1851, inspiré par Hugo) – est pertinent. Car leurs drames s'arc-boutent sur la relation fille-père (baryton verdien), contrée par les amours de la fille (soprano) avec son amant (ténor). Aussi assistons-nous d'une part à l'empoisonnement de Luisa par son amant Rodolfo (1er volet du concert), puis au sacrifice de Gilda mourant à la place du duc de Mantoue (2e volet), chacune face à leur père aimant.

Au 3e acte de *Luisa Miller*, la jeune soprano académicienne **Alessia Panza** (Luisa) étonne le public par sa maturité vocale (timbre ouvert et juvénile), son engagement auprès des collègues (pas un regard sur la partition !) et son nuancier expressif. Cette artiste prometteuse sera d'ailleurs ovationnée aux saluts. Elle demeure le moteur du drame face à la puissante maîtrise du baryton **Ariunbaatar Ganbaatar** (Miller) dans leur duo exaltant. Et tout autant dans son dialogue avec le ténor I**van Magrì** (Rodolfo) qui peine toutefois à imposer sa vaillance en dépit de son implication. Leur trio douloureux ménage la lisibilité de chaque sentiment, d'autant que la direction avisée du maestro Paolo Carignani est précise, enveloppante et nuancée. Quant à la jeune

académicienne **Maria Kosovitsa** (suivante de Luisa), elle dialogue avec aisance avec le somptueux chœur du Regio en début d'acte.
Au 3e acte de *Rigoletto*, la tempête de l'orage est d'une virulence remarquable, tant à l'orchestre (flûte et piccolo) qu'au chœur à bouche fermée. Le quatuor vocal (« *Bella figlia dell'amor* ») sonne avec relief dans sa complexité polyphonique, dramatiquement dominée par l'excellente mezzo **Teresa Iervolino** (Maddalena) au timbre cuivré et sensuel. Si l'air fameux du duc de Mantoue brille avec plus d'élégance que de panache, on apprécie chez **Davide Tuscano** ses effets de spatialisation, maintenus en coulisse, qui permettent au public de goûter aux aigus insolents qui le parachèvent. En demi-teinte dans le quatuor, la soprano **Giuliana Gianfaldoni** (Gilda) excelle lors des plaintes de l'agonie, face à son père : la délicatesse des *pianissimi* sonne avec une touchante émotion. Et provoque la *maledizione* de Rigoletto qu'incarne douloureusement Ariunbaatar Ganbaatar, ovationné aux saluts. Entre-temps, le récit du bouffon avec le spadassin Sparafucile est l'occasion d'écouter la jeune basse **Francesco Leone** qui doit néanmoins gagner quelques degrés dans les graves requis.

Conquis par cette vitalité verdienne, le public acclame tant l'orchestre et le chœur que les solistes : l'hommage est complet !

CRITIQUE, concert lyrique. PARME, Festival Verdi de Parme (Teatro Regio), le 10 octobre 2025. VERDI : Luisa Miller, 3e acte / Rigoletto, 3e acte. Ariunbaatar Ganbaatar, Giuliana Gianfaldoni, Alessia Panza, Francesco Leone, Davide Tuscano, Maria Kosovitsa, Teresa Iervolino… Filarmonica Arturo Toscanini, Paolo Carignani (direction). Crédit photo : Droits réservés

CRITIQUE, opéra. BUSSETTO, Parma Verdi Festival, le 9 octobre 2025. VERDI, Macbeth. V. Priante, M. Santoro, M. Roma, A. Corrado… Manuel Renga / Francesco Lanzillotta

Pour sa 25e édition, le Festival Verdi de Parme choisit une riche thématique : Shakespeare et Verdi. Si depuis sa jeunesse, le compositeur professait une affinité shakespearienne comme beaucoup de romantiques, ses trois titres verdiens jalonnent le début et la fin de sa production. Première confrontation, *Macbeth* est ici sélectionné dans sa rare version originale (nouvelle édition critique de David Lawton), créée au Teatro della Pergola (Florence) le 14 mars 1847. Elle précède la version française (1865), qui plus tard re-traduite en italien, demeure la plus représentée dans le monde.

Près du village de Roncole-Verdi, au joli T**héâtre de Bussetto**, partenaire et non satellite du festival Verdi, cette version

initiale conquiert le public par le resserrement dramatique du livret de F. M. Piave et d'A. Maffei tiré de Shakespeare. Ni ballet ni final guerrier ni vers français en décalage de la prosodie italienne : le spectateur y gagnerait-il ? A l'instar d'opéras romantiques de l'*Ottocento* (de Boieldieu à Hoffmann, de Meyerbeer à l'*Hamlet* de Thomas), le registre surnaturel domine dans cette production, plutôt que le seul drame des époux meurtriers. Grâce à la mise en scène de **Manuel Renga**, efficace avec de sobres moyens (éclairage rougeoyant réservé au surnaturel, tranchant sur les costumes gris-noir de l'Ecosse médiévale qui envahissent même le bac blanc du lavage des mains), la modeste scénographie s'adapte à l'étroit plateau. Sur les praticables qui prolongent la scène au-dessus de la fosse et devant le parterre, les sorcières shakespeariennes (rôles muets) évoluent dans le noir de la nuit et du cycle horrifique. En déroulant et emmêlant les fils de la destinée (pantomime), ou bien en projetant les ombres funestes depuis leur petit tourniquet, elles prédisent les meurtres que les époux Macbeth fomentent pour accéder au trône d'Ecosse, meurtres tous soulignés par le néon « *Vaticinio* » (prophétie) qui inclut la mort de Macbeth. Ainsi cernés par ces Parques et les Esprits écossais (chœur féminin d'introduction), les protagonistes subissent leur destin, les époux depuis une cellule blanche les enserrant. En corrélation de la dramaturgie verdienne, trois *momentum* érigent les humains en victimes pétrifiées : la stupeur de Macduff et du peuple écossais lors de l'assassinat de leur roi (final du I), les hallucinations de Macbeth lors de son banquet royal (II). Lui succédera la scène de somnambulisme de Lady Macbeth, hantée par le sang des mains (IV). Ces visions surnaturelles sont poétiquement incarnées par quatre danseurs, eux lumineux (chorégraphie de **Paola Lattanzi**). Leurs postures animales sculpturales (corps à 8 jambes et 8 bras), leurs apparitions avec de splendides masques de cervidés aiguisent l'attention lorsque la partition verdienne se désarticule pour mieux pénétrer la psyché tourmentée des Macbeth.

Mais le défi de représenter Macbeth sur cette scène miniature de Bussetto est également musical. Il est parfaitement relevé par les forces en présence. Sous la baguette de **Francesco Lanzillotta**, la précision de l'**Orchestre Giovanile Italiana** (Orchestre Italien des jeunes) est aux taquets, notamment lors des marches militaire (petite harmonie et caisse claire) et de la scène festive du banquet qui semble préfigurer la Périgourdine de Rigoletto. Mention spéciale aux bois graves (cor anglais solo, clarinettes) qui personnifient Lady Macbeth de leur timbre charnu, loin des flûtes éthérées d' héroïnes Belliniennes. Fortement sollicité dans cette partition, le **Chœur du Teatro Regio de Parme** (préparé par **Martino Faggiani**) offre une opulence vocale à l'admirable gradation finale du 1er acte « *O gran Dio* », *a cappella*, avec ténor concertant : partition magistrale !

Très homogène, la distribution est fortement caractérisée pour donner corps à la condensation du mélodrame. Le fier Macduff trouve en **Matteo Roma** l'assurance et la véhémence d'un ténor (début du IV) quand le courage de l'héritier Malcolm (**Francesco Congiu**, de l'Académie verdienne) s'exprime avec une projection juvénile. La basse **Adolfo Corrado i**ncarne un Banco époustouflant par la richesse timbrique qui résonne puissamment et par l'humanité qui se dégage de son air belcantiste « *Il mio core* » (II) avant son assassinat. Pour incarner Lady Macbeth, la stature de la soprano **Marily Santoro** n'est pas de trop : *aria* d'entrée frémissante d'ambition, cabalette du II ravageuse, sa virtuosité n'éclipse pas une émouvante sensibilité lors de la scène du somnambulisme (en duo du cor anglais) qui fissure sa psyché égarée. Comment traduire les facettes éprouvantes du rôle de Macbeth dans cette version originale ? Familier de l'opéra italien sur les scènes européennes, le baryton **Vito Priante**, s'en saisit avec humanité. Riche d'une gamme d'expressions, il fait miroiter la ligne belcantiste avec homogénéité ou bien accuse les ruptures de ses hallucinations ou encore délivre sa folie vengeresse dans « *La mia Ira* ».

Une soirée qui marque puissamment les 25 ans du Festival, tout en s’inscrivant dans sa continuité, après le *Macbeth* version de Paris, programmé en 2020.

CRITIQUE, opéra. BUSSETTO, Parma Verdi Festival, le 9 octobre 2025. VERDI, Macbeth. V. Priante, M. Santoro, M. Roma, A. Corrado… Manuel Renga / Francesco Lanzillotta. Crédit photoraphique (c) Roberto Ricci