

CRITIQUE, opéra. SOFIA, Wagner Festival 2026 (Opéra de Sofia), le 31 mai 2026. WAGNER : Le Crépuscule des Dieux. M. Iliev, R. Nikolaeva, P. Buchkov, A. Mladenov... Plamen Kartaloff / Constantin Trinks

Après l'or [du Rheingold](#), le Rocher [de la Walkyrie](#)
et [la forge ardente de Siegfried](#), le Sofia Opera
Wagner Festival 2026 achevait avant-hier sa
Tétralogie en apothéose avec *Götterdämmerung* (*Le
Crépuscule des dieux*). Cinq heures de musique,
trois actes d'une intensité rare, et un public
venu de toute l'Europe pour une interminable
ovation debout ! Car ce qui s'est joué sur la
scène de l'Opéra de Sofia dépasse la simple
représentation : c'est une lecture du *Ring* –
signée par le demiurge bulgare Plamen Kartaloff –
qui, par sa cohérence visionnaire et sa puissance
visuelle et émotionnelle, s'inscrit d'ores et déjà
dans l'histoire de la mise en scène wagnérienne.

Et quelle distribution ! Pour cette dernière journée, le
destin a offert à Sofia un plateau sans aucune faiblesse.
Toutes les voix sont magnifiques – et l'on soulignera tout

particulièrement le Gunther d'**Atanas Mladenov**, véritable révélation qui a stupéfié la salle – et surclassé tout monde à l'applaudimètre. La direction de **Constantin Trinks**, à la tête d'un **Orchestre de l'Opéra de Sofia** désormais rodé comme une horloge suisse, a atteint des sommets de lyrisme et de puissance.

Mais débutons avec le travail de **Plamen Kartaloff** qui poursuit – avec *Götterdämmerung* et comme il l'avait fait pour les trois opéras précédents – son exploration du symbole des *triskèles*, ces trois cercles entrelacés qui figurent la « spirale de la vie ». Mais ici, alors que le *Ring* touche à sa fin, le motif se fait crépusculaire, fragmenté, en proie à la décomposition. Là où le *Rheingold* ouvrait sur un cosmos liquide et harmonieux, *Götterdämmerung* s'ouvre sur un monde déjà fissuré, où les dieux eux-mêmes vacillent. L'action s'ouvre sur le rocher de Brünnhilde, au cœur de la nuit. Kartaloff reprend ici le dispositif qui a fait ses preuves lors des reprises de 2023 et 2025 : trois *triskèles* disposés en triangle, éclairés d'une lumière blafarde, évoquent à la fois les Parques nordiques et les rouages d'une horloge cosmique. Les trois Nornes – **Tsveta Sarambelieva** (contralto), **Ina Petrova** (mezzo-soprano) et **Silvia Teneva** (soprano) – tissent la corde du destin, figurée par un faisceau lumineux qui court entre les *triskèles*. Le moment de la rupture est saisissant. Lorsque la corde se rompt – sur l'accord déchirant de l'orchestre –, les *triskèles* s'inclinent brusquement, comme des arbres sous l'ouragan. Des projections de runes brisées défilent sur le cyclorama. La nuit s'épaissit. Le monde des dieux, nous le comprenons, est entré dans son agonie.



Le rideau se lève ensuite sur un décor qui restera dans les mémoires. Kartaloff figure le palais des Gibichungen par un immense *triskèle* doré – ou plutôt par trois arcs monumentaux recouverts d'or, qui se rejoignent en leur centre. Des colonnes de lumière blanche (évoquant le pouvoir froid et stérile de Gunther) croisent des ombres noires projetées au sol (celles de Hagen). L'ensemble est d'une beauté glaçante, comme un *bunker* du pouvoir vidé de toute âme. Gunther (**Atanas Mladenov**) et Gutrune (**Alma Lisa Bandalovska**) évoluent dans cet espace avec une raideur aristocratique. Hagen (**Petar Buchkov**), lui, se tient toujours à l'écart, appuyé contre un *triskèle* latéral, son ombre démesurée s'allongeant sur le mur du fond. Le fameux « potion d'oubli » est suggéré par un jeu de lumières rouges qui envahit la scène lorsque Siegfried boit – annonçant déjà le vertige de la trahison.

Le deuxième acte se déroule sur la rive du Rhin, que Kartaloff évoque par un dispositif ingénieux : les *triskèles*, désormais

couchés à l'horizontale, sont recouverts de tissus mouvants aux reflets verts et bleus, tandis que des projections de vagues (créées par des jeux d'ombres et de lumières) déferlent sur le sol. L'ambiance est pesante, orageuse – à l'image de l'âme d'Alberich, qui rôde dans l'ombre. **Plamen Dimitrov**, en Alberich, surgit d'une trappe entourée de *triskèles* inversés, comme un spectre venu de l'enfer des *Nibelungen*. Le serment de Gunther et Siegfried (ce dernier déguisé sous les traits de Gunther grâce au *Tarnhelm*) se déroule sur un *triskèle* central, transformé en autel sacrificiel.

Au troisième acte, les lumières d'**Andrej Hajdinjak** passent du bleu orageux au rouge sang lorsque le meurtre est scellé. La mort de Siegfried, annoncée par les cornes de Hagen, est précédée d'un effet de théâtre total : les *triskèles* pivotent, les ombres s'allongent, et la salle retient son souffle. Puis vient la *Marche funèbre* – l'un des moments les plus poignants de la soirée. Le corps de Siegfried est porté sur un catafalque formé par deux *triskèles* assemblés. Les lumières, bleu nuit, dessinent les ombres des porteurs. Enfin, la fameuse scène d'Immolation de Brünnhilde montre **Radostina Nikolaeva** montant sur un cheval stylisé et rouge vif (Grane) – selon l'idée de Kartaloff déjà remarquée dans la Chevauchée des Walkyries. Elle chante son adieu au monde, à Wotan, à Siegfried. Puis le bûcher s'embrase : des projections de flammes dansantes (évitant l'écueil du *kitsch*) envahissent le cyclorama, tandis que des paillettes argentées – l'or du Rhin restitué ! – tombent du ciel en cascade. Le *Walhalla* brûle en hologramme à l'arrière-plan, remplacé peu à peu par une aurore boréale d'un vert émeraude. Kartaloff, comme il l'a expliqué, y voit « *l'Espoir* » – une note d'optimisme dans ce monde en ruines. Les Filles du Rhin récupèrent alors l'anneau dans un bassin vide, tandis que le *triskèle* central se désagrège lentement en poussière lumineuse. Rideau, puis explosion des applaudissements d'un public conquis !



À la baguette, **Constantin Trinks** signe certainement là l'une des plus belles pages de sa carrière. Après un *Rheingold* d'une clarté de joaillier, une *Walkyrie* fougueuse et un *Siegfried* transfiguré, il aborde *Götterdämmerung* avec une vision souveraine et apaisée – jusqu'à la tragédie finale. Le prélude – le fameux « Jour » qui succède à la nuit du prologue – est un miracle de douceur : les cordes graves montent des abysses avec une lenteur organique, les bois ajoutent des couleurs tamisées. Trinks prend son temps, n'écrase rien. Puis, lorsque l'orchestre explose, c'est avec une puissance parfaitement maîtrisée. La *Marche funèbre*, point d'orgue de l'opéra, est un choc auditif. Le chef allemand y déploie une palette de nuances rarement entendue : le thème funèbre, porté par les cuivres graves, est sculpté avec une précision d'orfèvre. Les cordes sanglotent, les bois pleurent. Et lorsqu'enfin l'orchestre s'embrase dans l'*Immolation*, c'est un déchaînement de forces telluriques – mais toujours au service du drame, jamais pour la simple exhibition de puissance. **L'Orchestre de l'Opéra de Sofia**, sous sa direction, est véritablement rutilant : cuivres éclatants, cordes veloutées

et d'une souplesse rare, bois précis et malicieux. La phalange bulgare, que Trinks a littéralement transformée au fil de ces quatre soirées, est désormais l'égale des grandes formations européennes. Rappels sans fin pour le chef, ovationné avec ses musiciens montés sur scène à l'instar des chanteurs...

C'est aussi la grande joie de cette dernière soirée : après les quelques faiblesses des opéras précédents, *Götterdämmerung* offre un plateau d'une homogénéité et d'une qualité exceptionnelles. Aucune voix ne démérite. Toutes sont à la hauteur, et certaines – Gunther notamment – surclassent toutes les attentes. Un nom à retenir, celui d'**Atanas Mladenov**, qui incarne le rôle de **Gunther**. Le baryton bulgare, que l'on connaissait surtout dans des rôles mozartiens, incarne un Gunther d'une richesse vocale et d'une densité psychologique rares. Dès son entrée – il descend l'escalier du *triskèle* doré avec une prestance naturelle – on est frappé par la beauté de son timbre : chaud, cuivré, homogène du grave à l'aigu. Sa ligne de chant est d'une noblesse constante, même dans les moments où Gunther doute, vacille, se repent. L'air du deuxième acte – « *Blitzende Woge, walle* » – est un modèle de phrasé wagnérien, où Mladenov module à volonté entre la puissance héroïque et les murmures du remords. Son duo avec Hagen, à la fin de l'acte II, est un duel vocal d'anthologie. La salle, conquise, lui a réservé la plus puissante ovation de la soirée.

Après son Siegmund et son Siegfried (*dans Siegfried*) déjà mémorables, **Martin Iliev** boucle la *Tétralogie* avec une prestation grandiose. Son ténor, clair et superbement projeté, possède cette aisance dans l'aigu qui fait merveille – notamment dans le récit de la chasse au troisième acte, où il raconte son passé à Gunther et Hagen. Mais c'est surtout la mort de Siegfried – le « *Hörst du mich nicht ?* » murmuré avant de s'éteindre – qui déchire le cœur. Iliev, couché sur le catafalque, module sa voix avec une douleur qui laissent la salle sans voix. A ses côtés, **Radostina Nikolaeva** campe une

Brünnhilde de haut lignage. La soprano bulgare possède tout : un aigu perçant, acéré, capable de dominer l'orchestre dans les moments de colère (la malédiction du deuxième acte), mais aussi une capacité à se faire intime, presque chambriste, dans les adieux du troisième acte. Son « *Starke Scheite* » – l'ouverture de l'*Immolation* – est un morceau de bravoure, où elle passe de la rage à la tendresse, du défi à l'abandon. Lorsqu'elle monte sur le cheval rougeoyant et que les flammes l'envahissent, sa voix, s'élevant toujours plus haut, semble véritablement s'envoler vers l'au-delà.



Déjà remarquable en Fafner, la basse bulgare **Petar Buchkov** campe un Hagen terrifiant – à la fois par la puissance de sa voix (profonde, noire, projetée sans effort) et par son jeu d'acteur, constamment à l'affût, rôdant dans l'ombre. Son « *Hier sitz' ich zur Wacht* » – la veille de Hagen – est un modèle du genre, avec une basse grondant comme un orage lointain. Le duo final avec Alberich, où les deux complices se

partagent la scène, est un duel vocal d'une noirceur fascinante. **Plamen Dimitrov**, justement, dans le rôle d'Alberich) conclut la *Tétralogie* avec la même intensité de jeu et de chant. Son baryton-basse, au timbre âcre et insinuant, et la scène où il surgit devant Hagen, dans le brouillard, a quelque chose de spectral – comme un mauvais rêve qui hante le palais des Gibichungen.

Après son Erda d'anthologie dans *Siegfried*, **Violeta Radomirska** campe une Waltraute bouleversante. Le mezzo, chaud et sombre, prête à Brünnhilde l'une des Walkyries une intensité rare. La scène de la visite de Waltraute – où elle implore Brünnhilde de rendre l'anneau – est un dialogue vocal d'une beauté à couper le souffle, les deux voix s'enroulant l'une autour de l'autre comme deux sœurs que le destin va séparer. **Alma Lisa Bandalovska**, près sa Sieglinde dans la *Walkyrie*, incarne une Guttrune fragile et touchante, malgré son soprano un peu rêche mais qui convient au personnage, tout en exprimant à merveille la culpabilité de la jeune femme, manipulée par son demi-frère Hagen. Les trois Nornes (**Tsveta Sarambelieva**, **Ina Petrova** et **Silvia Teneva**) forment un trio d'une bel homogénéité. Leurs voix s'entrelacent avec une précision qui semble venue d'un autre monde, tissant la corde du destin – que l'on entend, à chaque coup de ciseaux, se déchirer un peu plus. Quant aux Filles du Rhin – **Stanislava Momekova** (Woglinde), **Ina Petrova** (Wellgunde) et **Alexandrina Stoyanova-Andreeva** (Flosshilde) -, elles retrouvent leurs rôles du *Rheingold* avec une grâce et une fraîcheur qui ravissent. Leur trio final, lorsqu'elles récupèrent l'anneau et que le Rhin retrouve son or, est un diamant de pureté vocale, mais aussi un moment d'une poésie visuelle rare – leur *triskèle* brisé se recomposant lentement au fur et à mesure que l'harmonie revient. Enfin, n'oublions pas le **Chœur de l'Opéra de Sofia**, qui est un personnage à part entière dans cet ultime volet de la *Tétralogie*. En effet, les scènes chorales de *Götterdämmerung* sont essentielles : la scène des vassaux au second acte (le célèbre « *Heil ! Siegfried, teurer Held !* »),

les appels de Hagen, le cortège funèbre – tout cela exige une force collective, une précision rythmique et une puissance sonore que seul un grand chœur peut offrir. Ce soir-là, le Chœur de l'Opéra de Sofia a été à la hauteur des attentes, avec des attaques franches, une homogénéité parfaite des différentes tessitures, et une intense énergie dramatique. Cet instrument exceptionnel est dirigé par une grande dame de la musique bulgare, **Violeta Dimitrova**, chef de chœur de l'institution depuis 1994 !

Au final, la salle – remplie de wagnériens venus de toute l'Europe (mais aussi des États-Unis ou du Japon... on entendait toutes les langues lors des entractes !...) – a réservé à ce *Götterdämmerung* un accueil délirant. Après six heures de spectacle (avec les deux entractes), personne ne semblait fatigué, et les rappels ont duré un bon quart d'heure, avec des « *Bravi* » qui ont fusé de toutes parts. Avec ce *Götterdämmerung*, le *Sofia Opera Wagner Festival 2026* bouclait sa *Tétralogie* en apothéose. Sofia mérite décidément sa réputation de capitale wagnérienne des Balkans... et son patronyme de « *Bayreuth des Balkans* » !...



**CRITIQUE, opéra. SOFIA, Wagner Festival 2026 (Opéra de Sofia),
le 31 mai 2026. WAGNER : Le Crépuscule des Dieux. M. Iliev, R.
Nikolaeva, P. Buchkov, A. Mladenov... Plamen Kartaloff /
Constantin Trinks. Crédit photographique (c) Droits réservés**

**CRITIQUE, opéra. SOFIA,
Wagner Festival 2026 (Opéra**

de Sofia), le 29 mai 2026. WAGNER : Siegfried. M. Iliev, R. Nikolaeva, K. Cser, K. Dinev, P. Dimitov... Plamen Kartaloff / Constantin Trinks

Après [l'or massif de L'Or du Rhin](#) et [les flammes incandescentes de La Walkyrie](#), le Sofia Opera

Wagner Festival 2026 poursuivait hier son pèlerinage wagnérien avec *Siegfried*, la deuxième journée de la *Tétralogie* de Richard Wagner – que certains, à tort, considèrent comme l'écueil du *Ring*. Car si l'opéra est le plus « *monologue* » des quatre, laissant peu de place aux ensembles et aux

chœurs, il exige en revanche un plateau d'exception et un héros capable de porter sur ses épaules près de cinq heures de musique. Verdict ?

Un beau triomphe. Une fois encore, Plamen Kartaloff signe une mise en scène d'une poésie rare, Constantin Trinks déploie une direction experte et souveraine, et la distribution – à une exception près, que nous évoquerons – se révèle superbe.

Plamen Kartaloff poursuit avec *Siegfried* son exploration du symbole du *triskèle*, ces trois cercles entrelacés qui structurent l'espace scénique de tout son *Ring*. Mais ici, le motif se fait plus organique, plus sauvage – à l'image du héros, enfant de la nature, qui ne connaît ni la peur ni les

conventions divines. Le rideau s'ouvre sur l'atelier souterrain de Mime. Kartaloff, fidèle à l'esthétique qui a fait le succès de cette production depuis 2023, dispose sur le plateau deux *triskèles* couchés (les mêmes qui, dans *Rheingold*, figuraient les flots du Rhin). Ces arcs géométriques encadrent l'espace, tandis que sur la droite se dresse une imposante enclume avec tous les attributs de la forge – marteaux, soufflets, et autre outillage – qui brille sous une lumière tamisée, comme un autel de la création. L'ensemble baigne dans une atmosphère d'atelier médiéval, renforcée par des jeux d'ombres et de lueurs rouges qui dansent sur les parois.

C'est ici que se joue le drame psychologique entre Mime et Siegfried. Kartaloff soigne la direction d'acteurs : Mime, constamment en mouvement, sautillant, rampant, se contorsionnant, tente d'enseigner la peur à cet adolescent indomptable. Le moment le plus touchant survient pendant le *prélude* orchestrale de l'acte I : Kartaloff insère alors une séquence de pantomime, dans un *triskèle* lumineux, où l'on voit Sieglinde expirant, confiant son fils au nain. Un *flash-back* d'une puissance rare, qui relie les générations et rappelle la continuité du *Ring*. La scène de la forge de *Nothung* est un autre un morceau de bravoure scénique. Les *triskèles* semblent vibrer au rythme des coups de marteau, tandis que des projections de braises et d'étincelles – en rouge et or – embrasent le plateau.



L'acte II transporte le public dans un tout autre univers. Nous voici dans une forêt profonde, que Kartaloff évoque avec une économie de moyens saisissante. Les *triskèles*, à présent disposés verticalement ou en arcs de cercle, se muent en arbres – ou plutôt en leurs ombres portées, projetées sur un cyclorama où défilent des images mouvantes. Un jeu subtil entre le réel et le suggéré, la lumière et l'obscurité. **Andrej Hajdinjak**, maître des éclairages, tresse des mélanges fascinants de rouge et de bleu – le rouge du sang et du feu, le bleu du mystère et de la forêt enchantée. C'est ici qu'intervient le moment le plus magique de la soirée, celui de *L'Oiseau de la forêt (Die Waldvogel)*, qui n'est pas une simple voix provenant des cintres. Kartaloff a imaginé un véritable oiseau volant : une jeune chanteuse (**Maria Pavlova**) est ici suspendue à des cordes élastiques, et se met à virevolter dans les airs, battant des ailes, exécutant même des saltos avant de se poser sur une branche imaginaire. Le public, médusé, suit des yeux ce ballet aérien tandis que la voix pure de

l'oiseau arrivent des hauteurs comme un message céleste. Un moment de grâce pure : Kartaloff a compris que Wagner, ici, ne demande pas seulement à être entendu mais à être vu – et il répond avec une invention poétique qui force l'admiration. Par la suite, Fafner apparaît dans sa tanière, matérialisée par une cavité sombre entre deux *triskèles* inclinés. **Petar Buchkov**, en basse profonde, fait vibrer le sol autant que le tuba qui le seconde, orchestralement parlant. Le combat avec Siegfried est stylisé – Kartaloff n'a jamais cherché le réalisme –, mais la transformation du dragon en géant blessé, qui révèle sa fragilité, est un moment de théâtre poignant.

L'acte III s'ouvre sur un paysage rocheux, au pied duquel Erda émerge des profondeurs. Kartaloff a ici imaginé un espace épuré, presque abstrait, où les *triskèles* se sont recomposés pour former un immense cercle – celui du destin ou celui de l'anneau. Les couleurs virent au pourpre et à l'or, annonçant le crépuscule à venir. La confrontation entre le Wanderer (Wotan déguisé) et Siegfried est un duel vertical : le dieu, en haut d'un escalier, brandit sa lance ; le héros, en bas, la frappe avec son épée *Nothung*. À l'instant où la lance se brise – sur un accord déchirant de l'orchestre –, un éclat de lumière aveuglante envahit la scène. Wotan s'éclipse, brisé, tandis que Siegfried gravit le rocher. Puis, le réveil de Brünnhilde est d'une beauté saisissante. La Walkyrie, vêtue d'une armure argentée, est allongée sur un rocher. Siegfried retire son heaume, l'embrasse. **Radostina Nikolaeva**, d'une voix d'abord endormie, puis de plus en plus éclatante, incarne cette résurrection avec une grâce qui touche au cœur. Le duo final, où Brünnhilde renonce à l'immortalité par amour, se déroule sous un ciel étoilé – des milliers de points lumineux projetés sur le cyclorama – tandis que les *triskèles* tournent lentement, comme les rouages d'une horloge cosmique qui s'achève...



À la baguette, **Constantin Trinks** – l'un des chefs wagnériens les plus respectés de sa génération – confirme tout le bien que l'on pense de lui après *Rheingold* et *Walkyrie*. Il a déjà dirigé *Siegfried* à l'Opéra de Leipzig l'an passé, et l'on retrouve dans sa lecture cette même intelligence architecturale, cette même clarté dans les strates orchestrales. Trinks ne cède jamais à la tentation de la puissance brute, même dans les moments les plus déchaînés – comme le martèlement des enclumes au début de l'acte I ou le combat avec le dragon. Il préfère la transparence, laissant émerger les motifs conducteurs avec une netteté de joaillier. La scène de la forge devient ainsi une symphonie de rythmes entremêlés, sans jamais couvrir la voix de **Martin Iliev** (Siegfried). Le long monologue du *Wanderer* (acte III) – où Wotan énumère les runes de son savoir –, Trinks le conduit avec une lenteur majestueuse, chaque phrase soutenue par des cordes graves d'une profondeur tellurique. Mais c'est surtout dans la « musique de la forêt » – le *Waldweben* du deuxième

acte – que Trinks excelle. Les bois (hautbois, clarinette, flûte) dessinent des arabesques impressionnistes, les harpes piquent des notes argentées, et l'Oiseau de la forêt, porté par les vents, semble vraiment planer au-dessus de l'orchestre. L'**Orchestre de l'Opéra de Sofia**, sous sa direction, est véritablement rutilant : cuivres éclatants (mais jamais écrasants), cordes veloutées et d'une souplesse rare, bois malicieux et précis. La phalange bulgare, déjà saluée lors des représentations précédentes, est ici au sommet de son art.

Après son Siegmund – déjà salué l'avant-veille dans *Walkyrie*, **Martin Iliev** relève le défi de camper Siegfried avec un *brio* confondant. Son ténor, clair et brillant, possède cette clarté qui convient parfaitement au personnage de Siegfried. Il ne hurle jamais, même dans les aigus les plus périlleux – la scène de la forge, avec son « *Nothung ! Nothung !* » répété, est un modèle de puissance maîtrisée. Mais c'est dans les moments lyriques, comme la découverte de l'oiseau ou l'éveil à l'amour au troisième acte, qu'il touche vraiment. Son timbre s'adoucit, devient presque juvénile, et l'on croit voir cet adolescent émerveillé, ignorant tout de la peur, qui s'avance vers son destin.

Le baryton hongrois **Krisztián Cser** incarne Wotan avec une autorité et une noblesse rares. Dès son entrée – où il pousse devant lui une grande sphère évoquant le monde –, on est saisi par la force de sa présence. Sa voix, sombre et cuivrée, possède une homogénéité parfaite du grave à l'aigu. Le trio du troisième acte, où il affronte Siegfried et Erda, est un duel vocal d'une intensité rare. Son « *Meine Kunde ist aus* » (*Ma science est épuisée*), lorsqu'il cède la place au héros, est dit avec une lassitude et une sagesse qui bouleversent.

Déjà remarquable dans *Rheingold*, **Plamen Dimitrov** est un Alberich de haute volée. Sa présence scénique est magnétique, son jeu – toujours en embuscade, toujours en mouvement – traduit à merveille la rancœur et l'envie inassouvie du

Nibelung. Sa voix de baryton-basse au timbre âcre se fait tour à tour insinuante, menaçante ou désespérée. La scène avec le *Wanderer* au deuxième acte – les deux rivaux se faisant face, séparés par un triskèle lumineux – est un morceau de bravoure théâtrale.



La basse profonde de **Petar Buchkov** fait vibrer les murs. Son Fafner, transformé en dragon, n'est pas une simple brute : dans les rares moments où il s'adresse à Siegfried avant de mourir, sa voix se voile d'une mélancolie inattendue (« *Je garde mon trésor depuis des siècles...* »), et il y a dans sa diction une lassitude qui touche. Une performance vocale impressionnante et nuancée. La mezzo **Vesela Yaneva** – que l'on a déjà acclamée deux fois en Fricka -, campe une superbe Erda. Surgie d'une trappe au centre des *triskèles*, sa voix d'une noirceur et d'une plénitude rares remplit la salle sans effort. Son « *Weiche, Wotan, weiche !* » n'est pas un conseil :

c'est un orage tellurique, un rappel à l'ordre divin. Chaque syllabe creuse le sol de la scène. Un moment de pur frisson. De son côté, **Maria Pavlova** incarne l'Oiseau avec une délicatesse et une pureté de timbre qui ravissent. Son soprano lyrique, léger et aérien, semble flotter au-dessus de l'orchestre. Et la mise en scène de Kartaloff – qui la fait littéralement voler – ajoute de la magie à sa grande scène.

Et enfin quelle Brünnhilde que celle de la soprano bulgare **Radostina Nikolaeva**, que l'on a découvert l'an passé dans ce même rôle, mais qui apparaît ici encore plus affirmée. Son aigu, clair et perçant, fuse sans effort ; son médium, chaud et maternel, émeut. Mais c'est surtout son jeu scénique qui impressionne : lorsqu'elle s'éveille, hébétée, puis reconnaît Siegfried, sa joie puis sa peur (elle perd l'immortalité !) sont d'une vérité particulièrement touchante. Le duo final, où sa voix s'élève dans les aigus avec une facilité déconcertante, est une promesse pour la *Götterdämmerung* du 31 mai !

Las, une ombre au tableau cependant, avec le Mime de **Krassimir Dinev**. On connaît l'artiste – il a chanté Mime trois jours plus tôt dans le *Prologue*, avec une étonnante présence scénique. Si la présence ne lui fait pas défaut encore ce soir, manifestement, le ténor bulgare n'apparaît pas dans sa meilleure forme ! La ligne de chant est saccadée, les aigus – pourtant essentiels dans ce rôle de ténor caractère – sont fragiles, parfois inaudibles... et il y a des baisses de tension notables qui rompent le fil musical. Heureusement, dramatiquement, il sauve les meubles – son Mime est toujours aussi contorsionniste et expressif – mais vocalement, la méforme est patente...

Malgré cette faiblesse (qui n'a pas gâché la fête pour autant !), la salle a réservé à ce *Siegfried* un accueil enthousiaste. Les rappels ont été nombreux, et les ovations – en particulier pour **Martin Iliev, Krisztián Cser et Radostina Nikolaeva** – ont duré plusieurs minutes. Avec ce *Siegfried*, le Sofia Opera

Wagner Festival 2026 confirme plus que jamais son rang de capitale wagnérienne des Balkans – et maintenant rendez-vous demain, 31 mai, pour *Götterdämmerung* (Le crépuscule des dieux) !



CRITIQUE, opéra. SOFIA, Wagner Festival 2026 (Opéra de Sofia),
le 29 mai 2026. WAGNER : Siegfried. M. Iliev, R. Nikolaeva, K.
Cser, K. Dinev, P. Dimitov... Plamen Kartaloff / Constantin
Trinks. Crédit photographique (c) Droits réservés

**CRITIQUE, opéra. SOFIA,
Wagner Festival 2026 (Opéra
de Sofia), le 27 mai 2026.
WAGNER : Die Walküre. A.
Argiris, V. Yaneva, M. Iliev,
G. Rusekova, K. Rydl...
Constantin Trinks / Plamen
Kartaloff**

Après l'éblouissant *Rheingold* qui a lancé les festivités, l'Opéra de Sofia poursuivait le lendemain son *Ring*, avec *Die Walküre*, première journée de la *Tétralogie* de Richard Wagner. L'enthousiasme de la veille n'était rien à côté du triomphe qui a salué cette nouvelle représentation. Car cette *Walkyrie* est un choc. Plamen Kartaloff signe à nouveau une mise en scène d'une intelligence et d'une beauté rares, tandis que Constantin Trinks – toujours à la tête du somptueux Orchestre de l'Opéra de Sofia – déploie une lecture d'une clarté et d'une ferveur communicatives, tandis que la distribution vocale fait elle-aussi événement.

Plamen Kartaloff poursuit son travail et sa *Walkyrie* s'inscrit dans la continuité visionnaire de son *Rheingold* tout en creusant son sillon propre : une exploration du symbole du *triskèle*, ces trois cercles entrelacés qui figurent « la spirale de la vie ». Mais ici, le dispositif scénique (signé **Hans Kudlich**, éclairé par le toujours magistral **Andrej Hajdinjak**) se fait plus fragmenté, plus tourmenté – à l'image d'un univers divin qui commence à se fissurer sous le poids des contradictions de Wotan.

A l'acte I, le rideau s'ouvre sur une scène étonnante. Fini le *vortex* liquide du *Rheingold*. Nous sommes dans l'ancre de Hunding, une construction géométrique où les *triskèles* – ces arcs radiaux – se sont partiellement effacés pour laisser place à une architecture aux lignes presque cliniques. Sur la gauche, une structure triangulaire au milieu duquel est planté la fameuse épée dite *Nothung*, et à sa gauche un *triskèle* placé à l'horizontale, les deux éléments étant reliés par une pente. L'ambiance est à la fois dépouillée et oppressante. Les lumières d'Hajdinjak, toujours aussi inspirées, jouent sur des teintes bleutées et grises, tandis que des projections de tempête balaient le cyclorama. C'est dans ce décor que se joue le drame. Siegmund, traqué, s'effondre. Sieglinde, prisonnière d'un mariage odieux, lui offre l'hydromel. La scène d'amour et de reconnaissance, Kartaloff la dirige avec une retenue exemplaire : pas de pathos larmoyant, mais des regards qui s'illuminent et des corps qui s'apprivoisent. Le moment crucial – le retrait de l'épée *Nothung* du frêne – est un pur moment de théâtre. Lorsque Siegmund arrache l'épée, un faisceau de lumière traverse la salle, et les ombres des branches – projetées – envahissent le sol, liant à jamais le destin des amants à la mythologie nordique. La fuite finale se fait sous une tempête de neige rougeoyante, prélude au feu qui viendra plus tard.



L'acte II s'ouvre sur un paysage de rochers sauvages, que Kartaloff figure par trois *triskèles* posés individuellement sur le plateau. Le face-à-face entre Wotan et Fricka est l'un des sommets de la mise en scène. Le dialogue du couple divin, Kartaloff le transforme en un thriller psychologique : les deux époux tournent l'un autour de l'autre, Fricka en prédateur implacable, Wotan d'abord sûr de lui puis peu à peu brisé, humilié. C'est une lecture d'une modernité saisissante, qui éclaire la domination de la déesse du mariage sur un dieu rongé par ses propres contradictions. Puis vient un détail qui a fait la réputation de cette production depuis 2023 : des scènes en arrière-plan projetées verticalement dans un *triskèle*, rappelant en pantomime les événements passés – Wotan volant l'anneau d'Alberich, Erda exhortant Wotan à se débarrasser de l'anneau etc. –, reprise intelligente d'un dispositif déjà utilisé dans le *Prologue* par Kartaloff.

Puis vient, au III, la célèbre « *Chevauchée des Walkyries* » – et là, Kartaloff signe ce qui est devenu la marque de fabrique de cette production, déjà acclamée lors des tournées à l'étranger du spectacle. Les huit guerrières apparaissent montées sur des chevaux rouges grandeur nature, fixés sur des structures métalliques mobiles et poussés par des machinistes vêtus de noir. L'effet est à la fois théâtral, presque naïf, et prodigieusement efficace. Les chevaux interagissent avec les chanteuses – un moment de pur émerveillement. Les capes pourpres des Walkyries flottent, les casques étincellent sous les lumières, et les « *Hojotoho !* » des huit voix, parfaitement synchronisées, emplissent la salle d'une énergie guerrière et jubilatoire. Après la colère de Wotan suite à la désobéissance de Brünnhilde, arrive le fameux « *Feuerzauber* » – l'incantation du feu. Kartaloff utilise ici une projection de flammes sur un vaste écran, tandis que les *triskèles* se redressent pour former un immense cercle embrasé. La lumière vacille, rouge et or, tandis que Wotan dépose Brünnhilde endormie au milieu d'un des *triskèle* embrasé.

Les costumes, signés **Hristiyana Mihaleva-Zorbalieva**, méritent une mention spéciale. Pour les dieux, des étoffes lourdes aux teintes sourdes : gris ardoise pour Wotan, avec des reflets pourpres pour Fricka. Les Walkyries portent des cuirasses de cuir noir avec des capes pourpres – un clin d'œil assumé à l'imagerie héroïque de la *BD* et de l'*Heroic fantasy*, mais sans *kitsch*. Siegmund et Sieglinde sont vêtus de costumes couleur peaux, comme des êtres primitifs arrachés à la forêt, tandis que Hunding, en cuir noir et fourrure, a l'allure d'un seigneur de guerre impitoyable, toujours armé de deux haches de combat. Quant aux lumières d'**Andrej Hajdinjak**, elles sont, comme toujours, un personnage à part entière : du bleu glacé de la hutte de Hunding au rouge incandescent du feu final, en passant par les ambiances crépusculaires des rochers, elles sculptent l'espace et accompagnent chaque retour de *leitmotiv*.

Après son *Rheingold* d'une clarté de joaillier, **Constantin**

Trinks livre une *Walkyrie* d'une tout autre envergure. Ici, plus de retenue : Trinks libère les forces telluriques de la partition. L'ouverture, avec sa fameuse tempête, est un déchaînement sonore maîtrisé : les cordes graves grondent, les bois hurlent, et les timbales frappent comme la foudre. Pourtant, jamais l'orchestre ne couvre les voix – exploite dans une maison comme Sofia. Trinks excelle dans les transitions : la scène d'amour du premier acte, après la violence de l'orage, devient soudain d'une douceur inouïe, les violons chantant sur la pointe des archets. La *Chevauchée des Walkyries* est prise à un *tempo* endiablé, les cuivres éclatants, les cordes galopantes. Et le final – le « *Feuerzauber* » – est un déploiement de couleurs orchestrales où les harpes et les bois graves dessinent les premières lueurs de flammes. L'**Orchestre de l'Opéra de Sofia** répond présent : cuivres rutilants, cordes veloutées, bois précis. Un vrai régal !



La distribution, bien qu'essentiellement bulgare, réunit quelques artistes de renommée internationale, à l'instar du baryton grec **Aris Argiris** dans le rôle de Wotan. Il prête sa voix magnifique au dieu des dieux : un timbre chaud, cuivré, d'une homogénéité parfaite du grave à l'aigu. Son air du second acte est un modèle de rage contenue, tandis que ses adieux à Brünnhilde sont d'une tendresse déchirante. Argiris possède cette autorité naturelle qui fait les grands Wotan, sans jamais forcer ni hurler. Une performance qui restera dans les mémoires. Le bulgare **Martin Iliev** est un Siegmund héroïque et vulnérable à la fois. Son « *Winterstürme wichen dem Wonnemond* » est un moment de pur bonheur vocal : aigus rayonnants et ligne de chant souple. Iliev possède ce timbre clair et métallique qui convient parfaitement au rôle, et son duo avec Sieglinde fait partie des sommets de la soirée, même si **Alma Liza Bandalovska** (Sieglinde) ne possède pas exactement le timbre emplî de souplesse et de sensualité dont on rêve pour cette partie, mais qui sait s'envoler dans les aigus avec une facilité déconcertante.

À 79 ans, la légende allemande **Kurt Rydl** est toujours aussi impressionnant, malgré un *vibrato* devenu certes envahissant. Il n'en reste pas moins que son Hunding est terrifiant : voix profonde, noire, projetée sans effort, qui remplit la salle dès la première phrase. Mais Rydl ne se contente pas de la puissance et fait vibrer chaque syllabe d'une menace sourde. Un maître ! Après sa Fricka déjà remarquée dans *L'Or du Rhin*, **Vesela Yaneva** reprend le rôle et le magnifie. Son mezzo, chaud et autoritaire, domine le deuxième acte. La scène de dispute avec Wotan est un duel verbal et vocal d'une intensité rare, où elle impose sa loi sans jamais forcer. De son côté, **Gergana Rusekova** (Brünnhilde) inquiète à son entrée en scène, avec de aigus quelques peu criés, mais la soprano bulgare se reprend par la suite, et convainc surtout par sa capacité à s'adoucir, à s'humaniser dans les suppliques adressées à son père au

troisième acte. Son « *War es so schmähhlich* » est un moment de théâtre vocal très émouvant. Une mention, enfin, pour l'ensemble des huit walkyries qui chantent avec un bel enthousiasme : leur cri de guerre, parfaitement synchronisé, est un vrai choc émotionnel.

La salle, remplie de wagnérophiles venus des quatre coins de l'Europe, a réservé à cette *Walkyrie* un accueil triomphal. Après cinq heures de spectacle (dont trois heures et demie de musique), les rappels se sont succédé, les « *Bravi* » ont fusé, et les artistes ont dû revenir saluer à de multiples reprises. Place maintenant à *Siegfried*, aujourd'hui 29 mai – et *Götterdämmerung* le 31 mai. Si ce *Ring* continue sur cette lancée, Sofia sera définitivement consacrée capitale wagnérienne des Balkans !



CRITIQUE, opéra. SOFIA, Wagner Festival 2026 (Opéra de Sofia),
le 27 mai 2026. WAGNER : Die Walküre. A. Argiris, V. Yaneva,
M. Iliev, G. Rusekova, K. Rydl... Constantin Trinks / Plamen
Kartaloff. Crédit photographique (c) Droits réservés

**CRITIQUE, opéra. SOFIA,
Wagner Festival 2026 (Opéra
de Sofia), le 26 mai 2026.
WAGNER : Das Rheingold. M.
Mihaylov, P. Dimitrov, D.
Ostretsov, P. Buchkov...
Constantin Trinks / Plamen
Kartaloff**

C'est sous les dorures de l'Opéra de Sofia qu'a
débuté, ce mardi 26 mai, le *Sofia Opera Wagner
Festival 2026*. Chaque année, cet événement
s'impose comme un pèlerinage incontournable pour
les *wagnérophiles* venus de toute l'Europe, au

point que l'institution bulgare est surnommée la « *Bayreuth des Balkans* ». Mais pour la première fois, le festival propose rien moins que neuf des dix opéras du Maître de Bayreuth, un défi titanesque qui couronne des années de travail acharné. Et quelle ouverture ! Ce *Rheingold* inaugural – premier volet d'un *Ring* complet programmé les 27, 29 et 31 mai -, nous offre un avant-goût de paradis musical et scénique.

Dès le lever du rideau, on comprend que **Plamen Kartaloff**, directeur général et artistique de la maison, signe là l'une des mises en scène les plus intelligentes et somptueuses de sa pourtant riche carrière. Son *Rheingold* ne cherche ni la provocation gratuite ni le psychologisme abstrait. L'homme de théâtre bulgare plonge au cœur du mythe avec une imagerie à la fois épurée et fastueuse, qui magnifie chaque tableau. *Exit* tout réalisme, il a conçu pour cette mise en scène du *Ring* – créée en 2023, et reprise en 2024, puis 2025 – un univers unifié par un symbole unique : le *triskèle*, ces trois cercles entrelacés ou figures géométriques radiaires. Ce motif, que Kartaloff interprète comme la « *spirale de la vie* », structure littéralement chaque tableau. Et le résultat est d'une cohérence et d'une beauté rares.

Dans le Premier tableau (*les profondeurs du Rhin*), le plateau s'ouvre sur une image inoubliable. Les trois *triskèles*, ici immergés dans une piscine centrale, baignent dans une lumière électrique bleutée. Ils forment un *vortex* liquide, un abysse tourbillonnant. C'est au cœur de cet élément que les Filles du Rhin évoluent, utilisant des trampolines dissimulés pour simuler des bonds et des glissements aquatiques d'une grâce surprenante. Les projections de reflets mouvants sur le fond de scène achèvent de créer l'illusion d'une profondeur

infinie. Le Rhin, ici, n'est pas un fleuve : c'est un cosmos liquide. Dans le deuxième tableau, changement de lumière radical : une aube grise et froide. Les triskèles se sont redressés pour former un échafaudage métallique monumental, figure d'une forteresse encore en construction – le *Walhalla* que les Géants viennent de bâtir. Wotan et Fricka sont debout sur une passerelle. Mais c'est l'arrivée de Fasolt et Fafner qui frappe les esprits : les deux géants émergent des coulisses en arborant des marteaux piqueurs en guise de membres, tandis que leurs costumes évoquent des monstres hideux recouverts de la poussière de leurs travaux de construction. La réclamation de Freia est un moment d'une violence contenue : la déesse, toute d'or et de blanc vêtue, est saisie par les Géants. C'est alors que Loge propose le voyage au *Nibelheim* – et les *triskèles* s'inversent, leurs branches se refermant comme une cage, pour nous aspirer vers les souterrains.



Dans le troisième tableau, la transition est saisissante. Pour figurer le royaume souterrain d'Alberich, les *triskèles* se disloquent. Leurs courbes harmonieuses s'ouvrent pour se muer en structures métalliques anguleuses, évoquant des engrenages ou des cages de mine. Le décor se fait alors industriel et oppressant. Sous des éclairages crus, 18 enclumes retentissent : la perversion de la nature par la cupidité n'a jamais été aussi palpable. Et dans le quatrième tableau, le *Walhalla* n'est pas un château mais une construction de verre aux allures d'édifice asiatique, qui semble naître lentement du fond de scène. Le fameux arc-en-ciel est à peine suggéré par un jeu de lumières rasantes. Les dieux n'avancent pas en conquérants triomphants ; ils gravissent un chemin qui mène à une prison dorée. Une ambiance glorieuse teintée de vertige...

À la tête du superbe **Orchestre de l'Opéra de Sofia**, l'excellent chef allemand **Constantin Trinks** livre une lecture du *Rheingold* d'une clarté et d'une pulsation rares. Ce spécialiste du répertoire romantique allemand n'écrase jamais les voix, mais sculpte les motifs avec une précision de joaillier : le *crescendo* des ondes au début est un véritable bercement cosmique ; la marche des géants a une lourdeur de destin ; les forges de *Nibelheim* crépitent sans jamais devenir bruit. Et l'entrée des dieux au *Walhalla*, sous ses doigts, prend une majesté presque insolente de beauté. L'orchestre sonne transparent, cuivres étincelants, cordes soyeuses, bois malicieux. Un régal !



La distribution est dans son immense majorité exceptionnelle, à la hauteur de l'événement. **Vesselin Mihaylov** incarne un Wotan majestueux, à la voix d'airain mais jamais forcée. Son baryton-basse sonore, son autorité naturelle et sa fatigue naissante face à Loge sont saisissants. **Daniel Ostretsov** est un superbe Loge: ténor brillant, aigu ciselé, malice et ironie perpétuelles. Il danse sur la rampe, crache ses récitatifs comme des traits d'esprit véneneux, et sa complicité avec Wotan est théâtrale. **Vesela Yaneva** campe une Fricka d'une noblesse glacée. Son mezzo est somptueux, ample, et son regard traverse la scène. Quand elle s'oppose à Wotan, on sent trembler le *Walhalla*. **Silvana Pravcheva** (Freia) possède un soprano juvénile mais déjà mordoré, des aigus qui semblent déposer des pommes d'or dans la salle. Sa détresse est très touchante. **Emil Pavlov** (Froh) est un ténor lyrique aux lignes parfaites, alliant aisance et élégance. **Plamen Dimitrov**, dans le rôle d'Alberich, offre une performance vocale et physique

époustouflante. Un baryton-basse au timbre âcre, projection infernale, et sa métamorphose en dragon (voix de gorge) est un moment de pure virtuosité. **Krassimir Dinev** (Mime) est un ténor de caractère, nasillard et pleurnichard à souhait. **Petar Buchkov** (Fafner) propose une basse profonde qui fait trembler les murs, menaçante et rocailleuse. Les trois Filles du Rhin – **Stanislava Momekova** (Woglinde) en soprano cristallin, **Ina Petrova** (Wellgunde) au mezzo charnu, et **Alexandrina Stoyanova-Andreeva** (Flosshilde) à la voix plus revêche – sont assez bien appareillées, et leur trio final, pleurant l'or, fait sensation. De son côté, **Violeta Radomirska** campe une somptueuse Erda. Surgie des profondeurs de la terre (que Kartaloff figure par une trappe centrale entourée des *triskèles* inversés), la chanteuse impose d'emblée un contralto d'une noirceur et d'une plénitude rares. Son « *Weiche, Wotan, weiche !* » n'est pas un conseil : c'est un orage tellurique. Chaque syllabe creuse le sol de la scène. Le timbre, grave et chaud à la fois, possède cette autorité surnaturelle qui rappelle les grandes Erda du passé. Las, deux réserves sont cependant à émettre, d'abord quant au Donner de **Svetozar Rangelov**, un artiste visiblement en difficulté ce soir : la voix sonne fatiguée, instable, avec des attaques incertaines et un médium qui craque par instants. Quant au Fasolt de **Stefan Vladimirov**, ce dernier manque cruellement de puissance et surtout de graves pour incarner un géant, qui perd en impact dramatique quand la voix ne descend pas dans l'abîme nécessaire. Un rôle trop lourd pour lui en l'état.

Malgré ces deux faiblesses (qui ne gâchent rien à la fête tant les autres sont de haute école), ce *Rheingold* est une réussite totale. La mise en scène de Kartaloff est d'une pure splendeur visuelle, et la baguette de Trinks promet un *Ring* absolument incontournable. Bref, Sofia mérite bel et bien sur patronyme de « *Bayreuth des Balkans* » !



**CRITIQUE, opéra. SOFIA, Wagner Festival 2026 (Opéra de Sofia),
le 26 mai 2026. WAGNER : Das Rheingold. M. Mihaylov, P.
Dimitov, D. Ostretsov, P. Buchkov... Constantin Trinks / Plamen
Kartaloff. Crédit photographique (c) Droits réservés**

**CRITIQUE, opéra. TOULOUSE,
Théâtre du Capitole, le dim
24 mai 2026. R. STRAUSS :**

Salomé. F. Stucki, J. Boutillier, S. Koch, N. Schukoff... Frank Beermann / Matthias Goerne

Au Théâtre du Capitole de Toulouse, on attendait une reprise attendue de *Salomé* de Richard Strauss, chef-d'œuvre des outrances et des fascinations. On a découvert bien davantage : une lecture scénique inédite, signée par nul autre que le célèbre baryton allemand Matthias Goerne pour sa toute première mise en scène. Et quel choc !

L'artiste, grand habitué des planches toulousaines comme chanteur (on se souvient de son *Wozzeck* ou de son *Hans Sachs in loco...*), s'essaie donc à la mise en scène... et c'est un pari réussi ! Avec son scénographe **Hernan Penuela**, il plonge la tétralogie straussienne dans un univers sans âge, entre *bunker* et chantier à ciel ouvert. Des treillis militaires, des bottes, des projecteurs crus. Hérode en officier véreux, Hérodiade en femme d'apparat glaciale. Et au centre, cette prisonnière adolescente, Salomé, que l'on promène comme un trophée. La scénographie, verticale et métallique, écrase les corps. Iokanaan, prisonnier, surgit d'une citerne – évocation discrète, mais brûlante, des geôles d'aujourd'hui. Goerne ose un parallèle contemporain avec le conflit au Moyen-Orient, mais sans jamais trop appuyer (nous y reviendrons plus loin...).

La direction musicale revient à un autre familier de la maison, **Frank Beermann**. Rarement aura-t-on entendu la phalange toulousaine aussi transfigurée : le chef allemand, qui a déjà

dirigé ici *Le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* ou encore *Le Chevalier à la rose*, connaît les fulgurances et les pièges de Strauss. Il choisit la clarté rageuse, des cordes d'une précision clinique et des cuivres hallucinés. Sous sa baguette, l'**Orchestre national du Capitole de Toulouse** ne se contente pas d'accompagner : il devient le personnage invisible du drame, haletant, oppressant, puis d'une beauté sidérale quand Salomé se délecte du corps sans vie de Iokanaan.

Côté distribution, le Capitole déploie une fois de plus sa marque de fabrique : un plateau avec de nombreux chanteurs français d'exception, que chérit son directeur **Christophe Ghristi**. On retrouve avec bonheur le couple **Sophie Koch** (Hérodias, redoutable de froideur calculatrice) et **Nikolai Schukoff** (Hérode, lâche et fasciné). Leur face-à-face crève les yeux, tant ils savent jouer de cette complicité malsaine. Et que serait une cour d'Hérode sans ses complices et ses victimes ? **Fabien Hyon**, en Narraboth, capitaine de la garde, incarne avec une touchante vulnérabilité le jeune officier dévoré par son désir interdit pour Salomé. Son ténor clair, aux aigus vaillants, exprime à merveille la lente agonie d'un homme tiraillé entre son devoir et sa passion. On retient son duo avec le Page, où la nuance piano frôle le murmure du désespoir. Quant à **Floriane Hassler**, qui campe ce même Page avec une présence remarquable, elle déploie un mezzo-soprano chaud et rond, d'une maturité surprenante pour un rôle souvent relégué au second plan. La diction est exemplaire, le timbre rassurant d'abord, puis déchirant lorsqu'elle tente en vain de retenir Narraboth au bord du gouffre. Tous deux, par leur engagement dramatique et leur tenue vocale sans faille, confirment que le Capitole sait tisser des ensembles où chaque maillon brille.



Mais c'est **Jérôme Boutillier**, pour sa prise de rôle en Iokanaan, qui a littéralement électrisé la soirée. Figurant parmi les deux ou trois meilleurs barytons français actuels, il aborde ce prophète exigeant avec une science vocale confondante. Dès sa première sortie de la citerne, la voix frappe par son mordant et sa noblesse rocailleuse : les aigus claquent comme des anathèmes, le médium possède une rondeur presque lunaire, et la projection, jusque dans les fortissimos les plus rageurs, ne force jamais l'aigu. Il module la malédiction avec un legato rare, et la fameuse phrase sur le « *Seigneur* » parvient à être à la fois terrifiante et d'une beauté désespérée. À l'applaudimètre – et Dieu sait que le public toulousain est expert –, Boutillier a été le grand gagnant de la soirée, salué par une ovation qui n'a laissé

aucun doute : nous tenons là un Iokanaan de haute volée, taillé dans le roc et la flamme !

Et bien évidemment, la question de Salomé tient en haleine. On rappelle que **Marie-Adeline Henry**, initialement prévue, a dû déclarer forfait. Dimanche, c'est la Suisse **Flurina Stucki** qui a relevé le défi, après **Nicole Chevalier** qui assure toutes les autres représentations. Et reconnaissons-le : vocalement, Stucki est une révélation (vocale). Ce timbre clair, cette aisance dans l'aigu, cette capacité à faire vibrer l'obsession grandissante de la princesse – jusqu'à la fameuse dernière scène, où chaque note devient un couteau. Du très grand art ! L'incarnation nous laisse cependant sur notre faim, car Flurina Stucki impose par son physique : rien à voir avec l'adolescente frêle que l'on imagine. Certains spectateurs ont semblé déroutés : où est la nubile de la légende ? En même temps, cette Salomé-là n'est pas forcément une enfant gracile, mais un corps trop lourd pour son propre désir, malmené par les soldats, et dont le jeune âge n'est plus qu'une abstraction tragique. Quand vient la fameuse « *Danse des sept voiles* », scène capitale, *exit* toute grâce orientale ou exotisme de pacotille. Sept hommes en tenue paramilitaire – une allusion à quelque milice sortie du *Hamas* ou autre *Hezbollah* (?), osée mais assumée – violentent (la juive) Salomé. Elle ne danse pas : elle subit. Un à un, ils lui arrachent ses voiles, dans une mécanique de harcèlement et d'agression collective, qui se termine même par un viol. Un huitième homme tente de s'interposer, repoussé. C'est brutal, malaisant, exactement ce que Strauss avait murmuré : que l'érotisme côtoie ici la domination pure. Flurina Stucki, visiblement peu préparée à la mise en scène (l'urgence du remplacement ?), peine dans cette séquence. Ses gestes sont hésitants, son corps ne trouve pas la soumission ou la rage nécessaires. La chorégraphie, qui devrait faire basculer le drame, paraît floue. Dommage, car l'idée est forte.

Mais ce léger accroc ne ruine pas l'ensemble. Car cette *Salomé*

de Goerne est une proposition rare : un opéra qui n'oublie jamais qu'il parle de la guerre, du viol des corps, de la fascination du pouvoir. Et quand, à la fin, la princesse épuisée chérit la dépouille du prophète, la fosse tonne – et l'on sort sonné et reconnaissant. Toulouse tient là une production qui fera date, portée par le duo Beermann / Goerne qui, chacun à sa manière, signent ici un pacte avec le feu.

CRITIQUE, opéra. TOULOUSE, Théâtre du Capitole, le dim 24 mai 2026. R. STRAUSS : Salomé. F. Stucki, J. Boutillier, S. Koch, N. Schukoff... Frank Beermann / Matthias Goerne. Crédit photographique (c) Mirco Magliocca

**CRITIQUE, concert [création].
COMPIÈGNE, Théâtre Impérial,
le 21 mai 2026. « OFFENBACH !
», TRIO AYONIS. Enguerrand de
Hys, ténor / Élodie Roudet,**

clarinettes / Paul Beynet, piano.

ONE MAN SHOW DÉLIRANT... Cocasse, bouffe, parodique, fantasque. Toutes les nuances du comique le plus savoureux se déploient ce soir sur la scène du Théâtre Impérial de Compiègne et de quelle manière, avec élégance et finesse, aisance délurée, liberté fantaisiste grâce à l'énergie continue du ténor Enguerrand de Hys. Le soliste nous livre toutes les facettes d'une *revue musicale hallucinante*, éclairant par la seule maîtrise de son chant polymorphe, le déroulement d'une action contrastée, électrique. Offenbach gagne ce soir un surcroît de finesse créative, dévoilant la richesse d'une écriture taillée pour la scène comique voire bouffonne mais pas seulement...

Le choix des extraits lyriques est d'autant plus légitime qu'il renoue avec une période devenue légendaire où la scène

compiègnoise était dédiée au répertoire romantique français et à son interprétation.

Ce que réalise le jeune chanteur s'inscrit dans la même veine ; dans l'exigence du geste et de l'intention, dans le souci constant du texte (et de son intelligibilité) et, nuance personnelle, avec un sens (et un goût) manifestes du théâtre ; la performance relève même du marathon et dans le choix des extraits choisis, révèle une bête de scène, mobile et volubile dans une succession de situations hautement dramatiques ; aussi à l'aise qu'habité et inspiré ; d'une imagination facétieuse irrésistible, surtout d'une justesse amusée, délectable... confirmant l'excellent acteur, applaudi à juste titre sur les scènes lyriques européennes [prochainement entre autres sur le plateau de l'Opéra royal de Versailles dans la reprise de *l'Enlèvement au sérail* de Mozart, en version française : il y chante le rôle de Pedrillo, 4 représentations événements, du 18 au 23 juin 2026).

Justesse et délire théâtral les 1001 Offenbach du Trio Ayonis

A Compiègne, tous les héros du grand Jacques Offenbach [« l'oiseau moqueur du Second Empire »] paraissent dans une continuité fluide [bel agencement qui soigne les enchaînements dans la mise en scène d'**Éric Rouchaud**, directeur des lieux].

Les spectateurs reconnaissent les airs fameux qui ont fait le succès populaire d'Offenbach : des extraits d'Orphée aux enfers, de La Belle-Hélène, La Périchole, Les Brigands, Geneviève de Brabant, sans omettre Les Contes d'Hoffmann mais aussi quelques mélodies ou raretés dont les très dramatiques fables de La Fontaine [le corbeau et le renard, suivie de La Cigale et la fourmi]... où toute la drôlerie du compositeur fusionne avec son génie de la mélodie,

ses effets de théâtre dans un souci de clarification des fables.

La réalisation laisse la part belle aux deux instrumentistes tout aussi engagés aux côtés du chanteur ; elle met en scène jusqu'au pianiste lui-même [**Paul Beynet**], acteur d'un très beau solo, dialoguant aussi avec la clarinettiste [**Élodie Roudet**] qui défend sa partie comme une chanteuse d'opéra. Au mérite du Trio Ayònis, fruit de la connivence artistique qui circule entre les trois interprètes, revient la réussite des transcriptions pour leur effectif spécifique : la clarinette doublant ou conversant avec le chanteur, intensifiant alors la ciselure poétique ou la verve drolatique des séquences (c'est particulièrement le cas des textes de La Fontaine).

Voilà qui jalonne et même couronne une résidence de déjà ... 9 années d'un compagnonnage continu, aussi créatif que formateur pour les 3 solistes du Trio Ayònis, ainsi associés au Théâtre Impérial de Compiègne. Le principe même de « théâtre laboratoire », de foyer de réflexion, d'élaboration et de réalisation artistique prend tour son sens ici, dans un dialogue et une concertation continue entre artistes et direction artistique (ici entre les 3 musiciens du Trio Ayònis et Érich Rouchaud). Le jeu libre s'accomplit dans un climat de complicité et de confiance ; une partie de ce programme ayant été d'abord présentée dans une église puis la trame réécrite avec jeu de scène sous la forme du spectacle de ce soir, présenté en création.

Fluide dans ses enchaînements millimétrés, plaçant au cœur du spectacle le geste vocal, la complicité scénique entre le chanteur et les deux instrumentistes, le spectacle explore avec délice la verve irrévérencieuse d'un Offenbach inclassable ; outre le pur délire fantasque, la drôlerie cocasse [air du jambon, ou l'épisode de la poule et du coq], la fanfaronnade déjantée, les airs choisis nous parlent aussi de tendresse et d'amour,... une profondeur et un onirisme se précisent qui nuancent avec raison l'image d'Offenbach.

L'amuseur impertinent était aussi fin psychologue : rossinien mais aussi mozartien.

En liaison avec ses actions d'accessibilité et d'inclusion participative, le Théâtre Impérial fait participer de jeunes chanteurs issus des chorales du Conservatoire de Compiègne ; ils assurent ainsi la partie du chœur accompagnant le ténor dans l'air de *la Légende de Kleinsach* [Les Contes d'Hoffmann] ; un récit enflammé dans lequel **Enguerrand de Hys** exprime dans l'âme du poète Hoffmann, les délires et les frustrations de son âme amoureuse, aussi passionnée qu'insatisfaite. Audace, justesse du soliste entraînant ses jeunes partenaires dans un engagement partagé,... un pur bonheur.

CRITIQUE, concert [création]. COMPIÈGNE, Théâtre Impérial, le 21 mai 2026. « OFFENBACH ! », TRIO AYONIS. Enguerrand de Hys, ténor / Élodie Roudet, clarinettes / Paul Beynet, piano.

CRITIQUE, opéra. BORDEAUX, Auditorium. HOLMES : La Montagne noire. A. Extrémo, J. Henric, H. Carpentier, G. Worms... Dominique Pitoiset / Pierre Dumoussaud

Après Dortmund en 2024, l'Auditorium de Bordeaux rend hommage à la figure d'Augusta Holmès, l'une des deux compositrices à avoir eu l'honneur d'une création à l'Opéra de Paris au XIXe siècle, avec *La Montagne noire* (1895) : d'une inspiration inégale, ce drame romantique aux effluves orientalistes convainc surtout par son interprétation exemplaire.

Si Louise Bertin avait déjà vu son *Esmeralda* [recréé en 2008 à Montpellier](#), c'est désormais au tour d'Augusta Holmès (1847-1903) de bénéficier d'un regain d'intérêt, largement porté par le travail du *Palazzetto Bru Zane*. Le Centre de musique romantique française a [notamment publié un ouvrage d'Hélène Cao](#), qui restitue le parcours tourmenté de cette figure des débuts de la IIIe République, capable de s'imposer dans un milieu masculin. En consacrant son dernier numéro à *La Montagne noire*, la revue *L'Avant-Scène Opéra* s'inscrit dans ce mouvement et signe son premier volume dédié à une compositrice : une initiative évidemment à saluer !

D'origine irlandaise, Holmès grandit à Paris et se forme notamment auprès de César Franck. Ses dons au piano

s'accompagnent d'un goût pour l'écriture de ses textes, ce qui lui vaut d'acquérir une reconnaissance solide dans le domaine de la mélodie. Elle s'oriente ensuite vers de grandes fresques orchestrales à caractère patriotique, célébrant le centenaire de la Révolution française ou soutenant l'émancipation de jeunes nations (Irlande, puis Pologne). A l'instar de son ami Saint-Saëns, qui l'a demandé en mariage sans succès, elle peine à faire créer ses ouvrages lyriques. Seul son quatrième et dernier opéra parvient à briser ce plafond de verre, après une attente de neuf ans : composée en 1884, *La Montagne noire* ne trouve le chemin des planches qu'en 1895. L'accueil, tant public que critique, ne rencontre toutefois pas le succès espéré, pour différentes raisons. Après la défaite de 1870, son wagnérisme revendiqué passe mal parmi les revanchards, alors que seuls les effets de masse (également proches de Berlioz) ou l'élaboration de son propre livret, la rapproche du maître de Bayreuth. Un concert [donné à Metz en 2023](#) avait ainsi permis de comparer utilement ces filiations. Si les pages guerrières, aux verticalités raides et volontiers répétitives, ne la montrent pas à son meilleur, Holmès séduit davantage dans la variété des parties intimistes. Particulièrement, les airs dévolus à Yamina montrent tout son goût pour un orientalisme capiteux, enrichi de détails d'orchestration raffinés. Les duos d'amour sont aussi très bien écrits, rappelant toute la tradition française à laquelle elle se rattache, de Gounod à Massenet.

Le livret, que la compositrice a écrit sans l'aide de son compagnon, le poète parnassien **Catulle Mendès**, concentre en revanche les principales réserves, surtout pour un public contemporain. Sa vision conservatrice s'avère problématique dans ses dimensions identitaires, religieuses et patriarcales, opposant frontalement la civilisation turque aux racines chrétiennes du Monténégro. Comme un traumatisme transmis de génération en génération, la détestation résolue de l'envahisseur lui prête tous les défauts, sans nuances. La séductrice Yamina se voit ainsi rapprochée de la figure fautive d'Eve, en un raccourci misogynie troublant. De même, la représentation du rôle soumis de la femme à son mari – que l'héroïne appelle à plusieurs reprises son « maître » – laisse songeur, surtout de la part d'un caractère aussi trempé que

celui d'Holmès. Faut-il y voir une concession de la compositrice aux conventions de son temps, afin d'accéder à son *graal*, l'Opéra de Paris ? Quoi qu'il en soit, le récit agace autant qu'il tourne en rond, multipliant les mêmes schémas de séduction-séparation entre Yamina (personnage à mi-chemin entre Carmen et Dalila) et le faible Mirko – lui-même toujours flanqué de son « *ami-sparadrap* » Aslar, agissant comme une sorte de conscience culpabilisante et destructrice.



Pour porter le tempérament haut en couleurs de Yamina, il fallait certainement une interprète de la trempe d'**Aude Extrémo**, qui brûle les planches à force d'engagement. On peut bien entendu lui reprocher une émission trop sonore dans les *forte*, comme un médium discret en comparaison, mais l'investissement dramatique de la Française fait mouche dans ce rôle, faisant valoir un timbre splendide dans les graves. On aime aussi la diction et l'élégance des phrasés de **Julien Henric** (Mirko), malgré quelques détimbrages et perte de substance dans l'aigu. Plus solide sur toute la tessiture,

Hélène Carpentier compose une Helena vibrante et solaire, aux côtés d'un **Guilhem Worms** non moins convaincant dans les raideurs moralisantes de l'autorité spirituelle. Si l'art déclamatoire de **Tassis Christoyannis** (Aslar) compense son timbre fatigué, **Marie-Andrée Bouchard-Lesieur** impressionne davantage encore par sa technique superlative, au service d'une interprétation de grande classe.

Enfin, le **Chœur de l'Opéra de Bordeaux** se délectent de la conduite attentive de **Pierre Dumoussaud**, soucieux des équilibres et de la coordination avec la fosse d'orchestre. Le chef français parvient à éviter toute emphase dans cette musique déjà sensiblement chargée, tout en différenciant admirablement les climats.

Afin d'accueillir les effectifs considérables requis dans la vaste fosse, le choix de l'Auditorium s'est imposé. Faute des ressources techniques offertes par le Grand-Théâtre, la mise en scène de **Dominique Pitoiset** opte logiquement pour l'épure, en imaginant une dernière répétition sans public, captée par les micros. On entend ainsi en voix *off* les instructions d'**Alexandre Dratwicki** (directeur artistique du *Palazzetto Bru Zane*), qui rappelle à toutes ses équipes la nécessité d'éviter tout bruit parasite. Son humour noir fait grincer quelques dents, lorsqu'il déclare malicieusement « *mieux vaut mourir que tousser* ». Sur scène, ce théâtre dans le théâtre amuse par sa simplicité, tout en offrant une entrée plus ostensible à Aude Extrémo, en retard et sans partition. En s'emparant de l'écran de son voisin Julien Henric, elle affirme déjà son emprise sur lui, comme un mélange troublant entre rôle et réalité. Au fil des actes, la répétition se transforme peu à peu pour embrasser une représentation plus proche du livret, en resserrant l'attention sur les personnages principaux.

CRITIQUE, opéra. BORDEAUX, Auditorium. HOLMES : La Montagne noire. Aude Extrémo (Yamina), Hélène Carpentier (Helena), Marie-Andrée Bouchard-Lesieur (Dara), Julien Henric (Mirko), Guilhem Worms (Le Père Sava), Tassis Christoyannis (Aslar), Chœur de l'Opéra National de Bordeaux, Salvatore Caputo (chef de chœur), Orchestre national Bordeaux Aquitaine, Pierre Dumoussaud (direction musicale) / Dominique Pitoiset (mise en scène). A l'affiche de l'Auditorium de Bordeaux les 19 et 22 mai 2026. Crédit photographique © Frédéric Desmesure

CRITIQUE, opéra. AVIGNON, Opéra Grand Avignon, le 17 mai 2026. PUCCINI : Turandot. C. Hunold, M. Spadaccini, C. Antoine... Paco Azorín / Federico Santi

Les 15, 17 et 19 mai, l'Opéra Grand Avignon proposait une *Turandot* hors norme qui restera dans les mémoires. Loin des fastes orientalistes habituels, cette production signée Paco Azorín a fait le choix rare et bouleversant de s'arrêter là où Giacomo Puccini s'est tu, offrant à la tendre

Liu une stature insoupçonnée et à la princesse de glace son mystère intact.

Lorsqu'en octobre 1924 la mort surprit Giacomo Puccini alors qu'il travaillait encore au duo final de ce qui devait être son chant du cygne, le compositeur laissait derrière lui une œuvre magnifique et inachevée, interrompue précisément à la mort de Liu. La tradition a longtemps préféré les finales ajoutées par d'autres – celui, célèbre, de Franco Alfano – refermant comme un pansement maladroit la blessure laissée par le maître disparu.

L'Opéra Grand Avignon a eu l'intelligence et le courage de rouvrir cette blessure. En choisissant la version « sans final », celle-là même que dirigea Toscanini lorsqu'il déclara au public : « *Ici s'achève l'opéra, car c'est ici que le maître est mort* », la maison provençale redonne à l'œuvre sa dimension tragique originelle. L'effet est saisissant : plus de *happy end*, plus de baiser rédempteur venu miraculeusement briser la glace de la princesse. À la place, après le sacrifice de la jeune esclave, un silence. Un vide. Et ce vide, loin de frustrer, laisse chaque spectateur face à la puissance crue de l'inachevé. Ce parti pris métamorphose profondément l'équilibre dramatique. Turandot demeure enfermée dans sa froideur, Calaf reste un prince obstiné mais désormais sans récompense, et Liu – elle – devient la véritable héroïne. Son sacrifice cesse d'être une simple étape vers la réconciliation finale pour s'imposer comme le véritable aboutissement de l'œuvre. Une manière de rapprocher cet opéra des grandes tragédies pucciniennes, de *La Bohème* à *Tosca*, où l'amour finit moins dans la joie que dans la mort ou le désespoir.

La mise en scène de l'Espagnol **Paco Azorín**, déjà salué ici même [pour son Samson et Dalila en 2023](#), accompagne cette lecture avec une intelligence remarquable. Adieu les fastes de

pacotille et l'exotisme de carton-pâte. Le décor, sobre et puissant, remplace la Cité interdite traditionnelle par un univers intemporel où dominant la terre rouge et la boue des rizières, surplombées par une passerelle écarlate qui semble un échafaud. Le peuple est là, anonyme sous ses chapeaux de bambou, corps pliés sous le joug d'un pouvoir aussi brutal qu'abstrait. Mais ce qui frappe le plus, c'est la dimension féministe assumée par le metteur en scène. Turandot n'est pas seule : elle est entourée d'une garde rapprochée d'Amazones, figures glaçantes de la violence d'État au féminin. Le bourreau Pu-Tin-Pao devient une femme, interprétée par une saisissante **Catherine Pollini**. La princesse de glace n'est plus simplement une femme cruelle par caprice : elle incarne désormais un système de domination, une mécanique de peur qui écrase les corps et les consciences. Face à elle, Liu n'est plus la petite esclave résignée mais une figure de résistance silencieuse – celle qui, dans l'ombre, souffle peut-être les réponses à Calaf et oppose à la violence institutionnalisée une douceur qui devient révolte. À cela s'ajoute une démarche citoyenne remarquable : dix-huit figurants en situation de handicap, en partenariat avec l'Association des Paralysés de France et le Centre de Réhabilitation Psychosocial de Montfavet, sont présents sur scène. Appelés « les piliers », ils incarnent ce peuple que l'on ne veut pas voir, brouillant les frontières entre professionnels et amateurs, entre norme et différence.

Dans ce dispositif où tout converge vers la servante, encore fallait-il une interprète à la hauteur. Ce fut chose faite avec **Claire Antoine**. La jeune soprano française, ancienne membre de l'Opéra Studio d'Amsterdam, a littéralement volé la vedette à ses prestigieux partenaires. Sa prise de rôle dans ce répertoire exigeant force l'admiration. Dès le déchirant *Signore, ascolta !* », la voix séduit par sa ligne souple, son velouté délicieux et ce sens inné du phrasé qui fait naître l'émotion sans jamais la forcer. Mais c'est dans « *Tu che di gel sei cinta* » que l'artiste atteint au sublime. Les aigus

sont étincelants, les *piani* aériens, les crescendos menés avec un dosage exceptionnel. Rarement ce personnage n'aura semblé à ce point le pivot moral et émotionnel de l'ouvrage. Son incarnation allie humilité et dignité, fragilité et détermination. Une interprète bouleversante qu'il faudra suivre de très près.

Face à elle, **Catherine Hunold** abordait pour la première fois le redoutable rôle-titre – une partition si exigeante qu'elle est aujourd'hui la seule cantatrice française à la défendre. La soprano dramatique, rompue à l'univers wagnérien, impose d'emblée une princesse singulière. Son timbre est chaud, lumineux, ses graves particulièrement sonores. Dans le redoutable *In questa reggia*, elle habite le personnage avec une douleur contenue et farouche. Les attaques sont incisives, les contre-*ut* lancés avec une puissance qui domine orchestre et chœurs. Reste un bémol, le Calaf de **Mickael Spadaccini**. Le ténor italo-belge possède des moyens évidents et une projection naturelle confondante. Dans « *Nessun dorma* », l'engagement et le volume sont bien là. Mais l'ensemble manque de cette poésie intérieure, de ce fameux *sotto voce* qui fait la magique montée de l'air. La virilité démonstrative l'emporte trop souvent sur la nuance, et les rapports avec l'orchestre paraissent parfois tendus. Face à une Turandot aussi subtile, le contraste est flagrant. Autour des rôles principaux, la distribution tient honorablement sa place. Le trio Ping, Pang, Pong – **Vincenzo Nizzardo, Sébastien Droy et Carlos Natale** – apporte une respiration bienvenue, mêlant avec malice les touches de *commedia dell'arte* aux gestes empruntés aux rituels asiatiques. Le Timur de **Luciano Batinic** impressionne par ses graves sonores et son émotion contenue, tandis que **Victor Dahhani** compose un Altoum d'une noble présence.

La fosse apporte également des satisfactions de taille. Sous la direction de **Federico Santi**, l'**Orchestre national Avignon-Provence** relève avec sérieux le défi considérable que

représente cette partition pour une maison aux effectifs plus réduits. Le chef italien choisit souvent des *tempi* assez larges, laissant le temps aux masses orchestrales de respirer et aux climats de se construire progressivement. Les couleurs orientalisantes, les éclats barbares du premier acte, les raffinements harmoniques les plus modernes émergent avec clarté. Le **Chœur**, renforcé pour l'occasion, joue pleinement son rôle de protagoniste collectif, tandis que la **Maîtrise de l'Opéra Grand Avignon** apporte une douceur angélique dans les interventions enfantines, contrastant magnifiquement avec la violence du monde adulte.

Le public, venu en nombre, a réservé à cette production un accueil triomphal. Et l'on ne peut que se joindre à ces applaudissements nourris pour saluer le courage artistique de l'Opéra Grand Avignon depuis qu'il est placé sous la houlette du talentueux homme de théâtre qu'est **Frédéric Roels** !

CRITIQUE, opéra. AVIGNON, Opéra Grand Avignon, le 17 mai 2026.
PUCCINI : Turandot. C. Hunold, M. Spadaccini, C. Antoine... Paco
Azorin / Federico Santi. Crédit photographique © Barbara
Buschmann-Cotterot

**CRITIQUE, théâtre musical.
CHÂTEAU DE FONTAINEBLEAU, le
17 mai 2026. « Festa
Teatrale » : Chœur, orchestre
et solistes Balthasar Neumann
/ Thomas Hengelbrock
(direction)**

Voilà 6 années que le Saxon (né en 1958)
Thomas Hengelbrock et son Ensemble
Balthasar Neumann (chœur et orchestre)
développent au Château de Fontainebleau
concerts et actions culturelles
favorisant transmission et
sensibilisation ; autant d'événements
légitimes qui ressuscitent les grandes
heures du Palais quand le grand vaisseau
qui portent entre autres la marque de
François Ier et d'Henri II, accueillait
en son sein, d'étonnantes et délirantes
fêtes musicales dans sa galerie fameuse
ou sa salle de bal.

Photo © les noces d'Orphée et d'Eurydice © Marielle Aubè GPBN
Fontainebleau 2026

C'est justement dans cette dernière, écrin palatial unique en Seine-et-Marne et parmi les nombreuses demeures royales de France, que le chef fait vibrer décors sculptés et fresques du spectaculaire navire patrimonial en proposant sa « **Festa Teatrale** » : une immersion inédite dans l'opéra italien, et dans un temps particulièrement riche, au carrefour de la Renaissance (XVI^e) et du premier Baroque (Seicento / XVII^e).

Délices bellifontains

Vertiges baroques italiens dans la Salle de bal Henri II...



Fidèle à ses premières amours, quand il révélait alors l'essence dramatique des premiers drames lyriques (opéras de Jacopo Peri), **Thomas Hengelbrock** confirme cet après midi, son

goût très affûté des voix, sa maîtrise d'une expressivité mordante et sensuelle qui s'appuie en particulier sur un respect total de l'intelligibilité linguistique. Sous sa direction, chaque inflexion musicale revêt un sens et une intention spécifique ; ce sens du détail articulé nourrit la construction et l'architecture du drame ainsi exprimé, ce avec d'autant plus de mérite que le spectacle proposé reprend le principe du *pasticcio* (genre spécifiquement baroque et qui désigne un drame tissé à partir d'extraits choisis empruntés à des ouvrages antérieurs). Ainsi dialoguent et se répondent en 1h30, de nombreux extraits de la lyre langoureuse, ardente, parfois cynique, toujours très expressive de **Luigi Rossi**, **Antonio Cesti**, **Giovanni Legrenzi**, ponctué de sublimes (et très introspectives) prières et lamentations dramatiques signées **Luzzaschi** ou **Monteverdi**...

En renforçant les contrastes, la succession des séquences lyriques sculpte l'écart vertigineux des sentiments représentés. Certes la sélection des fragments appelle sans discussion le mouvement et les passions de l'âme. Mais le spectacle sait aussi murmurer et s'alanguir avec une ferveur étonnante... Au cœur de cet opéra hautement linguistique, se déploie ainsi l'intensité dramatique et expressive des deux pièces maîtresses, extatiques quand à elle, – la force du chant se suffisant à lui-même, sans mouvement scénique : ***Hor h'il ciel e la terra*** (à 6) de l'immense Monteverdi (d'après Pétrarque) et le lamento à 3 (contre-ténors) de Luzzaschi (« ***O dolcezze amarissime d'amore*** »), deux partitions vertigineuses exprimant tous les tourments infligés par l'amour...

Le spectacle place aussi au centre de l'échiquier émotionnel la figure de l'Amour (**Anne-Laure Hulin**), évoque les noces contrariées d'Euridice et Orfeo dont le mythe se confond avec l'essor de l'opéra naissant : ici, les deux protagonistes respectivement **Agnes Kovacs** et l'éclatante **Ella Marshall Smith**

nous abreuvent de leur chant naturellement suave, souple et expressif, dans un duo (emprunté à l'Orfeo de L Rossi) d'une ampleur émotionnelle superlative. La lyre langoureuse, ses voluptés vocales se déploient avec une grande justesse avec d'autant plus de sincérité, qu'elle sont accompagnées par un continuo détaillé et bondissant.

La verve comique est magistralement défendue par un extrait de l'Oronte d'Antonio Cesti qui confronte l'ivresse de Gelone (impeccable **Matthias Helm**) et l'ardent Tibrino (irrésistible **Ella M. Smith**).

Participent aussi à cette réussite, faisant du concert, un véritable spectacle dramatique, riche en péripéties, l'équipe artistique comprenant **Vincent Huguet** (mise en scène), **Morgan Rémy** (costumes) et **Muriel Nisse** (masques).

Tout respire le drame, le délire expressif, les contrastes émotionnels, désormais intégrés dans une suite d'extraits qui font sens ; **Thomas Hengelbrock** dans une direction sobre, souple, incroyablement claire et articulée, capte l'essence de chaque situation ; il a indiscutablement la compréhension de ce qui est au cœur de tout théâtre musical : la sincérité des passions. Dans le choix des voix, l'éloquence des instrumentistes réunis au sein du continuo (étoffé), comprenant contrebasse, violoncelle, clavecin, 2 théorbes, guitares, harpe, 3 violons, la trajectoire dramatique de ce pasticcio répond idéalement à l'esprit même de la salle de bal construite par Henri II, à la fois lieu de célébration mais aussi écrin où s'expose la vérité des drames humains.

Au sortir du spectacle, les visiteurs conquis ont le sentiment d'avoir partagé plus profondément l'histoire du Château de Fontainebleau ; en vivant l'expérience du concert, chacun a pu ressentir ce qui a pu se réaliser à l'époque de François Ier ou d'Henri II, un événement exceptionnel où patrimoine et

musique, comme à l'époque des fêtes royales, n'ont fait plus qu'un. Captivant.

CRITIQUE, opéra. CHÂTEAU DE FONTAINEBLEAU, le 17 mai 2026.
« *Festa Teatrale* » : Chœur, orchestre et solistes Balthasar
Neumann / Thomas Hengelbrock (direction)

LIRE aussi notre présentation annonce de la *Festa Teatrale* au
Château de Fontainebleau par **Thomas Hengelbrock** :
<https://www.classiquenews.com/fontainebleau-chateau-balthasar-neumann-ensemble-thomas-hengelbrock-ven-15-sam-16-dim-17-mai-2026-festa-teatrale-monteverdi-rossi-legrenzi/>

CHÂTEAU DE FONTAINEBLEAU. BALTHASAR NEUMANN Ensemble / THOMAS HENGELBROCK, Ven 15, sam 16, dim 17 mai 2026. Festa Teatrale : Monteverdi, Rossi, Legrenzi...

prochains concerts à Fontainebleau

Prochain rv incontournable du 9 au 11 octobre 2026 : « *MARIE-ANTOINETTE, les concerts de la Reine* » – Vendredi 9 et samedi 10 octobre à 19h30, Dimanche 11 octobre à 15h
CHÂTEAU DE FONTAINEBLEAU, Salle de Bal
Durée : 70 minutes, sans entracte

PLUS D'INFOS sur le site de l'ENSEMBLE BALTHASAR NEUMANN /
Thomas Hengelbrock :
<https://www.balthasar-neumann.com/calendar/>

PLUS D'INFOS sur le site du Château de Fontainebleau temps
forts 2026 :
<https://www.chateaudefontainebleau.fr/les-temps-forts-du-chateau-en-2026/>

**CRITIQUE, opéra. LUXEMBOURG,
Grand-Théâtre, le 6 mai 2026.
VERDI : Nabucco. J.J.
Rodríguez, E. Vesin, M. Roma,
L. Verstaen, V. da Campo...
Christiane Jatahy / Gaetano**

Lo Coco

La production de *Nabucco* de Giuseppe Verdi, créée par la metteuse en scène brésilienne Christiane Jatahy, a fait escale au Grand-Théâtre de Luxembourg après avoir été donnée à Genève, Séville, Sao Paulo et Anvers. Un grain de sable s'est glissé dans les rouages quand le baryton prévu a dû renoncer pour cause de maladie, mais la production a été sauvée à la dernière minute par l'arrivée du baryton espagnol Juan Jesus Rodríguez, qui avec une prestation dont il a le secret, a renversé la table au cours de la *Première* le 6 mai 2026 et transformé une soirée décevante en moment de théâtre si inoubliable qu'on a envie de dire – à l'anglo-saxonne – ,qu'il est « *The Artist* », parce qu'il représente aujourd'hui non seulement l'expression la plus pure du baryton Verdi, mais plus encore, l'exemple de ce que peut offrir à l'Art quelqu'un qui lui voue un culte à la mesure de ses grands moyens.

La production de *Nabucco* mise en scène par Christiane Jatahy a été créée à Genève en juin 2023 dans le cadre de la saison appelée « *Mondes en migration* » par la maison des rives du Léman. Co-produite, elle est passée par Séville et Sao Paulo en 2024 et Anvers en 2026, avant de finir son parcours à Luxembourg, entre les 6 et 10 mai, avec un certain succès public, sinon critique. Il faut dire que la brésilienne Christiane Jatahy compte au nombre des metteurs en scène contemporains qui projettent leurs idées politiques sur l'espace scénique, de sorte que les œuvres jouées s'en

trouvent bousculées, si ce n'est revivifiées. Dans ce *Nabucco*, elle a pris un triple parti : montrer les migrants, faire apparaître l'eau et appuyer la dénonciation de notre responsabilité à tous dans l'état du monde. D'une part, elle veut introduire dans l'œuvre « *la parole de ceux qui résistent encore aujourd'hui, aux quatre coins du monde, aux tyrans et aux extrémismes* », et utilise de nombreux figurants muets, en plus du chœur, pour dénoncer le sort des migrants. Ces figurants, comme les chanteurs, sont filmés en direct, voire se filment eux-mêmes, et les images sont projetées sur le grand écran qui sert de fond de scène (parfois transparent) en gros plan.

Ces gros plans cependant restent plutôt anodins quand il s'agit des figurants qui ne font que redoubler de façon esthétique la présence des Hébreux exilés, et deviennent vite franchement insupportables quand il s'agit des chanteurs, puisque le décalage entre leur image et leur voix introduit un hiatus désagréable qui pousse le spectateur à éviter de regarder l'écran, tandis qu'il perd l'impact théâtral du chant sur la scène. Bien pire, Jatahy pousse notamment Zaccaria à filmer lui-même les autres chanteurs en chantant, ce qui met la basse Vittorio de Campo en difficulté, puisqu'il perd son ancrage en marchant avec difficulté sur les replis de la grande robe d'Abigaille qui recouvre la scène dans la première partie de l'œuvre, sans voir où il pose les pieds, concentré sur ce qu'il filme. Tout cela tourne au procédé, empêchant la naissance de l'émotion, et si cela permet des mouvements de foule permanents sur scène, de sorte que l'œil est sans cesse sollicité, le malheureux spectateur se retrouve plus perdu que jamais dans une histoire déjà en soi complexe voire alambiquée. Autre idée qui tourne au procédé : une sorte de *burqa* blanche, portée par de nombreux figurants, symbolise assez lourdement l'enfermement marital dans lequel Fenena accepte de se perdre, mais là encore, la répétition du passage des figurants ainsi emballés tourne au procédé et manque sa cible.

Second parti-pis : utiliser l'eau. Jatahy met à profit les moyens techniques du théâtre pour créer un bassin peu profond, où les chanteurs, choristes et figurants devront marcher, se battre, s'allonger, avec ce que cela comporte de risques pour les chanteurs, sans que le procédé, ici encore, ne dépasse le stade de la fausse bonne idée. L'eau apparaît une seconde fois sous forme de pluie qui vient doucher les dignitaires du pouvoir babylonien en seconde partie, derrière l'écran devenu tulle où ils apparaissent en transparence. A ce moment, les enceintes de la salle crachent le bruit de la pluie, ce dont le spectateur se serait bien passé. Cela ne donne pour autant pas de valeur de sens au procédé, tout de redondance, et donc insignifiant. Troisième parti-pis : la scénographie cosignée par la metteuse en scène et **Thomas Walgrave**, consiste en un miroir en fond de scène, qui est présent dès l'arrivée du public en salle et lui permet de se voir lui-même, pour accuser sa responsabilité dans les drames fictifs qui se jouent devant lui, rappelant les drames réels du monde actuel. En deux parties, ce grand miroir évolue et forme ensuite avec sa partie supérieure un plafond qui va descendre brutalement sur Nabucco et faire surgir une grande lumière au moment où le despote babylonien doit être frappé par la foudre. C'est le seul moment de théâtre créé par les dispositifs de Jatahy, ce qui est bien dommage finalement. Car celui où Abigaille s'allonge en avant-scène, dos au public, dans l'eau pour revêtir son immense robe, lui permet seulement de créer une image, quand elle apparaît dans le miroir comme au sommet d'une robe immense à la Turandot, symbole du pouvoir qu'elle convoite. C'est une image esthétique, forte, mais pas efficiente sur le plan théâtral.

Pour le reste, il faut tout de même admettre que la metteuse en scène fait passer ses idées avant le chant, comme le font bien trop de metteurs en scène actuels : sans aucune paroi latérale, la scène est un piège pour les voix, qui ne sont pas réverbérées vers la salle, et les chanteurs sont mis à rude épreuve par le dispositif, Nabucco chantant souvent au centre,

à l'endroit où la voix se perd le plus, quand ce n'est pas en extrême fond de scène. Bien pire encore, Jatahy ne respecte même pas la lettre musicale de l'œuvre, et coupe à la toute fin de la quatrième partie la réplique de Zaccaria « *Servendo a Jehovah, sarai de' regi il re!* » (« *En servant Jéhovah, tu seras le roi des rois* »), pour lui substituer une pièce grinçante et moderniste composée par Antonino Fogliani, le chef qui a dirigé les représentations genevoises, au mépris de Verdi et du sens de l'œuvre, dont la fin sans doute lui semblait trop pleine d'espoir... Enfin, après avoir disséminé quelques choristes dans les premiers rangs d'orchestre et dans les balcons pour surprendre le public en première partie, sans doute dans le but de rendre le spectacle « immersif », elle réintroduit le chœur dans les travées de la salle illuminée après la fin de l'œuvre pour une reprise de « *Va, pensiero* » qui clôt le spectacle. C'est loin d'être désagréable pour le public, avouons même que c'est un moment mémorable, mais tout cela est tout de même bien artificiel et vide de sens.

Soyons franc : le public de la première luxembourgeoise semble conquis, et s'il n'a pas bronché durant tout le spectacle (à part une ovation après « *Dio di Giuda* », nous y reviendrons), les représentations se jouent à guichets fermés, et il offre aux artistes sur scène une longue *standing ovation*. Pourtant, on reste très frustré à la fin de la représentation, où l'œuvre n'a guère été servie. Pire, on peut opposer aux idées inabouties de Jatahy la vision d'une autre metteuse en scène radicale et contemporaine, Marie-Eve Signeyrole qui, en janvier à Rouen, a utilisé trois des procédés de Jatahy, les migrants, l'eau et la vidéo en direct, pour *Der fliegende Holländer* de Wagner. D'une part, l'eau s'y imposait avec plus d'évidence, et le dispositif qui recréait sur scène un naufrage était bien plus en situation face au livret maritime de Wagner. Mais surtout Signeyrole ne filmait en direct les chanteurs que dans leurs moments sans chant, et l'utilisation de leurs images, soit en différé, soit en direct, se faisait avec une intelligence théâtrale incontestable, car l'image ne

parasitait jamais le chant ni la situation dramatique, elle lui offrait au contraire un écran plus riche de sens. Quant aux migrants, ils ne gênaient pas autant le déroulé de l'œuvre, s'il n'apportaient pas non plus une plus-value réelle.



Dans ces conditions, il n'était pas facile pour les artistes d'évoluer sur la scène luxembourgeoise. Le chœur et l'orchestre, dans ce contexte, avaient un grand rôle à jouer. Le jeune chef italien **Gaetano Lo Coco** fait aujourd'hui figure de coqueluche. Son geste vif, à la limite de la virulence, donne certes à la représentation un certain éclat, et les élans parfois martiaux de la partition s'en trouvent confortés. Mais dès les premières mesures, il joue trop fort, et cela le conduit un trop grand nombre de fois à couvrir des voix pourtant très généreuses, ce que l'on ne peut considérer

autrement que comme une faute. Certes, il ne dispose pas à Luxembourg d'une phalange de premier ordre, loin de là : tous les pupitres à un moment ou à un autre montrent des signes de faiblesse assez gênants, sauf le violoncelle *solo* qui accompagne Zaccaria avec une sûreté d'intonation qui n'a d'égale que la luminosité et la pure beauté de son timbre. Dans l'ensemble, c'est donc une prestation orchestrale loin d'être inoubliable.

Le **Chœur de l'Opéra des Flandres**, très nombreux, fait étalage, sous la direction de **Jan Schweiger**, de qualités majeures : une grande cohésion, des plans admirablement étagés, un fondu, un moelleux des plus aguicheurs, et surtout il se met en valeur dans un « *Va pensiero* » commencé de façon très retenue, tout en délicatesse et en transparence, loin de l'emphase parfois associée à ce moment de recueillement nostalgique. Dommage cependant qu'une des voix féminines apporte un bémol à sa remarquable cohésion dans presque tous les grands moments où il apparaît.

On l'a vu, les chanteurs, dans ce contexte, sont mis à rude épreuve. Voir un Nabucco frapper du pied l'eau du bassin pour en éclabousser les figurants n'est certes pas rassurant pour sa santé, moins encore quand il doit se rouler dans l'eau. Fenena se voit portée, allongée sur le dos, à bout de bras par des figurants, Ismaele doit se battre dans l'eau avec ses poings contre une troupe de Lévités à la scène quatre de la seconde partie. L'espace scénique, bien trop souvent, se voit encombré de gens qui s'agitent en tous sens tandis que leurs visages se voient projetés sur l'écran en fond de scène. Le mot hébreu correspondant à l'idée est *capharnaüm*, au milieu duquel peine à émerger une réelle direction d'acteurs. Certes, Abigail fait une entrée depuis la salle dans la quatrième partie, ce qui ne nous avance pas beaucoup. **Nika Guliashvili** fait valoir une solide basse dans le court rôle du Grand Prêtre, mais il déclame sans aucune idée de ce qu'il doit faire de son corps, abandonné par la direction d'acteurs. La

mezzo-soprano belge **Lotte Verstaen** égalise au cours de la soirée une émission perturbée au début par certaines difficultés dans l'intégration des registres. Elle a pour elle la jeunesse, et donne un certain relief à un rôle ingrat et difficile. Le jeune ténor italien **Matteo Roma** ne présente pas une voix aussi belcantiste qu'on l'espérait : il appuie sur le timbre pour proposer un chant très large et projeté, relativement lumineux, mais qui gagnerait à mieux respecter les pleins et les déliés du ténor verdien sans rechercher les décibels.

La soprano polonaise **Ewa Vesin** est un cas. Bien moins belcantiste encore que Roma, elle fait d'Abigaille une sorte de furie, avec une projection souvent d'une extrême intensité, surtout dans le registre aigu assez strident. Le grave est atteint avec un certain poitrinage, seul le médium est émis avec naturel, et se distingue fortement du reste de la voix. On admet que l'artiste produit de grands efforts pour filer les sons dans ses airs, tant le premier « *Anch'io dischiuso un giorno* » (« *Moi aussi, jadis, j'avais le cœur ouvert* ») que le dernier, « *Su me ... morente... esanime...* » (« *Que sur moi, mourante, inanimée* »), mais cependant l'ensemble est si à l'opposé des préceptes classiques du chant que, malgré un engagement respectable, la performance vitupérante de l'artiste et son manque de *legato* nous ont laissé froid, lassés par cette démonstration permanente de force, d'autant que sa volonté de déséquilibrer le duo avec Nabucco est un péché d'orgueil guère pardonnable (au contraire de nous, le public qui lui a réservé une grande ovation). Le Zaccaria de la jeune basse italienne **Vittorio De Campo** est d'un tout autre niveau, s'il n'est pas parfait. De très haute stature, les cheveux noirs et frisés portés en arrière par une queue de cheval, il n'a pas besoin d'autre chose qu'un costume noir moderne pour incarner l'âme des exilés hébreux. Quand elle n'est pas empêchée de projeter par la mise en scène, son instrument est assez sonore, quoique l'aigu ne s'ouvre guère, et le grave, s'il est atteint sans effort apparent, demande

une altération de l'articulation, ce qui n'est pas idéal. Sans doute son émission devrait-elle être généralement plus libre, mais en l'état, la basse livre une belle performance, très émouvante au début de la seconde partie dans le véritable duo avec le violoncelle que constitue « *Vieni, o Levita! Il santo codice reca!* » (« *Viens, ô Lévite ! Apporte le saint code* ») dont il restitue toute la componction émue, et il devient impressionnant dans les imprécations de « *Del futuro nel buio discerno...* » (« *Je puis voir dans l'obscur avenir* ») au début de la troisième partie.

Mais, bien que le fait de trouver une soprano capable de chanter Abigaille soit la première difficulté qui empêche *Nabucco* d'être monté plus souvent, l'œuvre vit et meurt grâce à l'interprète du rôle-titre, dont les grands titulaires ont été très rares dans la seconde partie du vingtième siècle, alors qu'aujourd'hui au moins trois d'entre eux atteignent des sommets en termes d'interprétation, le Français Ludovic Tézier, le Mongol Amartuvshin Enkhbat et l'espagnol **Juan Jesús Rodríguez**, qui nous font revivre un certain âge d'or remontant à il y a un siècle, où les Stracciari, Danise ou Ruffo incarnaient le roi de Babylone avec autant de panache vocal que de style. Après l'Italien Nicola Alaimo à Genève, c'est le baryton hispano-américain Daniel Luis De Vicente, présent à Anvers, qui devait effectuer la reprise de la production au Grand-Duché, mais, malade, il a dû renoncer, et la production a fait appel à Juan Jesús Rodríguez, qui avait brillé en 2024 lors de l'escale de la production à Séville.

Le baryton andalou n'était pas dans les dispositions les plus aisées, c'est le moins qu'on puisse dire : en production à Bilbao où il répétait le rôle de Carlo Gérard dans l'*Andrea Chénier* de Giordano, il a dû faire moult allers-retours éreintants en avion entre Bilbao et Luxembourg, et donc, ensuite, comme nous l'avons dit, affronter sur scène un orchestre quelque peu déchaîné, des collègues à la projection irréfléchie, et un placement sur scène des plus contestables,

tandis que par-dessus le marché il devait chanter non seulement les pieds dans l'eau mais aussi se rouler dans l'eau du le bassin... Alors, dans ces circonstances, il a fait preuve d'un métier impressionnant. On ne pouvait pas bien l'entendre dans son premier air « *Tremi gli insani del mio furore!* » (« *Que les insensés redoutent ma fureur* »), marqué *sotto voce* sur la partition, alors que l'orchestre et ses collègues forcent le trait. Il ne force pour autant pas ses moyens et chante comme Verdi l'a écrit, quoi qu'il en coûte. Il ne peut guère plus se faire valoir auprès du public lors de son grand duo du début de la troisième partie face à une Abigaille aussi tonitruante (« *Oh, di qual'onta aggravasi* » / « *Ah, quelle honte pèse* ») même si dramatiquement, et par le style de son chant, il finit par lui voler la vedette.

Mais c'est à la fin de la seconde partie, juste avant l'entracte, que le baryton andalou éclabousse la production de toute sa classe : quand le despote est frappé par la foudre, Rodríguez profite d'un des rares moments de théâtre permis par la scénographie pour faire valoir ses dons dramatiques hors du commun, et déployer son instrument avec le style verdien le plus pur. Il fait de toute cette scène (« *Chi mi toglie il regio scettro?* »/ « *Qui m'a enlevé mon sceptre royal ?* ») un pur moment de théâtre chanté, fascinant le spectateur par ses dons théâtraux exceptionnels, et lui communiquant toute la détresse d'un monarque qui vacille et s'humanise, dans un chant chargé d'émotion tant par ses inflexions subtiles que par la luminosité d'un timbre large, que magnifie un phrasé d'une classe exceptionnelle. Quand Nabucco, éperdu, appelle à l'aide sa fille, « *Oh, mia figlia!... e tu pur anco* »/ (« *Ô ma fille !... Toi non, plus, tu ne viens pas à mon secours* »), le baryton andalou rappelle qu'il est le plus émouvant Rigoletto du circuit, la détresse d'un père face à sa fille résonnant de Rigoletto à Nabucco, deux pères quelque peu monstrueux mais rendus émouvants par leur souffrance sincère. « *E di sangue il ciel vermiglio sul mio capo si versò!* » (« *Et le ciel rouge de sang se déverse sur ma tête* ») exprime à merveille la

fracture, le déchirement intérieur causé par l'étreinte de la terreur qui s'empare du tyran déchu. « *A, perché sul ciglio* » est un pleur sincère et bouleversant, venu du fond de l'âme mais stylisé, contenu dans la lumière du timbre qui se fait chair.

C'est le point de bascule de la soirée : le théâtre, que les conceptions de la metteuse en scène avaient su si bien tenir à distance du spectateur, fait un retour fracassant sur la scène, par la grâce d'un chanteur au sommet de son art. Il donne une vraie leçon de ce qu'est le chant verdien, et le confirme à la fin de la quatrième partie avec un « *Dio di Giuda* » d'anthologie, bouleversant, qui déclenche la seule ovation de la soirée avant la fin du spectacle. Son timbre profond, mélange subtil de bronze et d'ébène, enveloppe alors le spectateur d'un flux chaud et lumineux, et Rodríguez y ajoute une qualité absolument unique, une très légère inflexion tendre dans certaines attaques, comme une minuscule goutte de larme qui les accompagne, et traduit l'impressionnabilité émotionnelle du timbre, qui résonne alors comme une plainte retenue et sobre. C'est ce qui fait le prix de ses Rigoletto, uniques au monde, et le prix de son Nabucco. La longueur de souffle du baryton de Huelva donne toute sa majesté aux premières phrases de l'*aria*, dont la lumière légèrement vacillante exprime l'affliction et la supplication d'un homme qui se raccroche à la divinité pour ne pas sombrer. Le dernier des « *Adorarti io sapro* » (« *Je saurai t'adorer* »), après ceux qui semblent d'abord venir, dans le grave et le médium, du fond d'une âme désespérée, s'élève avec une certitude nouvelle puisée dans sa nouvelle foi, arpente les voies d'une vocalise épiphanique, et s'épanouit dans un long *diminuendo* apaisé, rond, rasséréné. Et l'ovation explose enfin dans la salle.

On se souvient que le *New York Times* avait un jour titré, au sujet de Charles Aznavour : « *The chanteur* ». Ici, on a envie de dire, au sujet de Rodríguez, qu'il est « *The artist* », tant

sa démonstration artistique soulève notre âme, la berce par un phrasé enchanteur, et nous transporte dans une autre dimension, ses aigus larges et aisément projetés continuant la ligne de chant vers l'infini. C'est un artiste qui fait ainsi preuve d'une totale humilité, d'une dévotion absolue à son art dans des conditions difficiles (rappelons qu'il a refusé l'année dernière le prix du meilleur chanteur verdien en Espagne, pour protester contre les conditions d'engagement problématiques des chanteurs ibériques dans leurs propres théâtres...). Son chant l'archet à la corde, sa tendresse émue nous bouleverse, et transforme ce qui n'aurait pu être qu'une représentation d'opéra somme toute assez décevante en très grand moment de théâtre chanté. Car l'impondérable a surgi, qui a amené un très grand artiste à intervenir, et, dans des conditions quasi impossibles, a permis à la magie de l'art d'opérer. Il n'était pas venu pour le triomphe public, pour se faire valoir, mais en défenseur ardent et humble de son art...



CRITIQUE, opéra. LUXEMBOURG, Grand-Théâtre, le 6 mai 2026.
VERDI : Nabucco. J.J. Rodríguez, E. Vesin, M. Roma, L.
Verstaen, V. da Campo... Christiane Jatahy / Gaetano Lo Coco.
Crédit photographique (c) Juan Carlos Munoz