

CRITIQUE, opéra. NANTES, Théâtre Graslin (du 20 au 28 février 2024). J. STRAUSS : Die Fledermaus. S. Genz, E. Marguerre, C. de Sévigné, S. Houtzeel... Jean Lacornerie / C. Schnitzler.

Après l'Opéra de Rennes le mois dernier, **Angers-Nantes Opéra** – avant les Opéras d'Avignon et de Toulon, autres maisons co-productrices du spectacle, - propose actuellement (du 20 au 28 février) une réjouissante production de Die Fledermaus (La Chauve-Souris) de **Johann Strauss**, signée par Jean Lacornerie, l'ex-directeur du Théâtre de la Croix-Rousse, dont on a pu goûter moult fois le talent grâce à ses coproductions avec l'Opéra de Lyon. La première bonne idée qu'il a eue a été de mélanger les versions allemandes et françaises de l'ouvrage, en gardant la langue originale pour les airs et le français pour les parties parlées. Mais il a surtout eu l'idée géniale de confier à un seul et même personnage, exogène au livret, le soin de les déclamer à leur place. D'une part cela facilite la compréhension pour les spectateurs néophytes, et cela confère un incroyable dynamisme à la soirée, surtout quand on choisit **Anne Girouard**, la célèbre et drôlissime Guenièvre dans la série *Kaamelott*, pour incarner cette narratrice / femme-orchestre / caméléon – qui endossera également les habits de Frosch

(l'impayable gardien de prison) dans le dernier acte.

Habillée *alla* Marlène Dietrich tant qu'il s'agit de mener le bal, elle quitte ses oripeaux pour incarner un Frosch accroc au Cognac dont il s'imbibe de matin au soir, faisant crouler de rire les spectateurs présents dans une salle pleine à craquer en cette soirée de Première !



Du spectacle lui-même, il faut saluer l'ingénieux et superbe décor de **Bruno de Lavenère**, composé au I d'un immense cadre à foyers multiples (sous forme de cadres aussi : voir la photo), représentant la demeure du couple Eisenstein/Rosalinde, tandis qu'une simple rampe d'escalier et des rideaux dorés suffiront à poser le décor du palais du Prince Orlofsky lors du bal costumé qu'il organise. L'acte III garde l'escalier (qui mène aux cellules) et une cage à transformation voit défiler un à un les principaux protagonistes de cette histoire de fous dont Falke tire les ficelles par vengeance...

La soprano allemande **Eleonore Marguerre** et son compatriote **Stephan Genz** se retrouvent à Nantes pour incarner le couple Rosalinde / Eisenstein, après l'avoir déjà défendu à l'Opéra de Lausanne en 2018. La première propose une remarquable Rosalinde, sophistiquée et sûre d'elle. Le timbre est à la fois corsé et brillant, et la célèbre « *Czardas* » s'avère un moment de félicité, couronné d'un contre-Ut final qui nous a laissé pantois ! Même satisfaction pour son Eisenstein de mari, dont Stephan Genz souligne la parfaite fatuité bourgeoise, avec une voix qui en revanche possède toute la rondeur et le moelleux requis. De son côté, la jeune soprano colorature **Claire de Sévigné** (Adèle) possède l'éclat vocal et la présence scénique exigés par sa partie, notamment dans la scène « du rire ». Annoncé souffrant, sans que cela n'impacte sa prestation (en dehors d'une quinte de toux vite réprimée), le ténor d'origine serbe **Milos Bulajic** campe un Alfred digne du théâtre de boulevard, avec une voix qui fait preuve de puissance, en plus de qualités d'émission et d'un timbre agréable qui ajoutent au charme du personnage. Efficacement grimée, la mezzo allemande **Stephanie Houtzeel** joue à merveille les travestis, et campe un Prince Orlofsky impeccable, sombre de timbre et magnétique de présence. Enfin, **Horst Lamnek** tient son rang en Frank, aux côtés d'un Falke tout aussi solide (**Thomas Tatzl**), d'une Ida (**Veronika Seghers**) pleine d'aplomb, et d'un **François Piolino** toujours aussi impayable dans chacun de ses rôles (ici le Dr Blind).

A la tête d'un **Orchestre National de Bretagne** en excellente forme, le vétéran Claude Schnitzler (qu'**Anne Girouard** interpelle à moult reprises par des « *Monsieur Claude !* » pendant son numéro du III) n'en a pas moins imposé un rythme soutenu, en faisant ressortir toutes les couleurs de la merveilleuse partition de Johann Strauss. Enfin, de leurs côtés, les membres du **Chœur de chambre Mélisme(s)** (superbement préparés par **Gildas Pungier**) de même que les six formidables danseurs (remarquables chorégraphies signées par **Raphaël Cottin**) complètent le tableau d'un spectacle qui s'avère être

une éclatante réussite !

CRITIQUE, opéra. NANTES, Théâtre Graslin (du 20 au 28 février 2024). J. STRAUSS : Die Fledermaus. S. Genz, E. Marguerre, C. de Sévigné, S. Houtzeel... Jean Lacornerie / C. Schnitzler. Photos (c) Laurent Guizard.

VIDEO : Carlos Kleiber dirige l'Ouverture de "La Chauve-Souris" de Johann Strauss à la tête du Philharmonique de Vienne

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 13 février 2024. SCRIABINE, CASTELNUOVO-TEDESCO, DEBUSSY, LISZT. Beatrice Rana, piano.

À la Philharmonie de Paris, le récital de Beatrice

Rana a laissé un sentiment mitigé. Dans le programme, le mot « fantaisie » aurait pu être le fil conducteur, mais cette idée a été supplantée par une interprétation quelque peu... fantaisiste, avec trop de contrastes et sans une cohérence convaincante.



Il y a plus de dix ans, fraîchement désignée comme Lauréate de plusieurs grands Concours internationaux – tels que les Concours de Montréal et Van Cliburn -, Beatrice Rana faisait sensation. L'aspect symphonique de son interprétation, avec des timbres et sonorités incroyablement divers et librement changeant, était impressionnant ; la polyphonie des plans sonores, épaisse mais intelligible, était quelque chose que nous n'avions jamais entendue. Chacun de ses premiers récitals

en France, à Paris (Parc de Bagatelle), à Annecy, à Montpellier... était toujours des événements ; nous avons éprouvé alors grand plaisir à l'entendre et réentendre, et ce plaisir était presque sans nuage. Les années ont passé, et aujourd'hui, si elle impressionne toujours, ce n'est pas pour les mêmes raisons.

Sa technique est impeccable, elle offre des pianissimi célestes qui frôlent à peine l'air, des fortissimi comparables à un roc. La dynamique est large, les sonorités sont variées. Ainsi, si l'on prend un passage donné de son interprétation, la beauté et la force sont là, incontestablement. Ce soir, quand elle enchaîne *Cipressi* (Cyprès) op. 17 de **Mario Castelnuovo-Tedesco** – compositeur connu surtout pour ses œuvres pour guitare et ses musiques de film -, au *Prélude* « La Terrasse des audiences du clair de lune » de **Claude Debussy**, elle suscite l'admiration pour cette association inattendue et pourtant évidente. En effet, *Cipressi* (1920) reprend souvent la même texture, la même couleur, et les mêmes harmonies que celles de Debussy, d'une dizaine d'années plus précoces. De surcroît, dans « La Terrasse... », elle met différents plans sonores en parallèle, si bien qu'on sent nettement la distance entre tels ou tels plans, comme dans un tableau ou dans une séquence de film.

Ses qualités et ses idées brillantes sont hélas gâtées par le souci de trop de contrastes. Au début du récital, la *Fantaisie* d'**Alexandre Scriabine** est déjà presque constamment martelée par des triples *forti*. En fait, « marteler » n'est pas le bon mot, car elle calcule visiblement l'angle des doigts, du poignet et du bras pour produire un son voulu qu'elle joue souvent en pesanteur. Mais la force qu'elle y met est telle que, même si c'est surprenant de pouvoir faire sonner autant l'instrument, cela finit par saturer nos oreilles. Il en va de même pour un autre *Prélude* de Debussy, « Ce qu'a vu le vent d'ouest ». Pour *L'Isle joyeuse*, du même compositeur, ces *forti* éclatants comme le soleil et bouillonnants comme le magma,

reviennent trop souvent, écrasant les notes qui devraient décrire la galanterie et la légèreté.

Dans la *Sonate* de **Franz Liszt**, sa volonté de contraste semble devenir quelque peu obsessionnelle. Les passages rapides sont fulgurants ; si, sur le plan technique, cela tient toujours impeccablement, la vitesse rend les notes difficiles à cerner, surtout dans les aigus. Lorsque le compositeur demande un peu de largeur, Beatrice Rana prend beaucoup, vraiment beaucoup de temps. Ici aussi, le *piano* se transforme souvent en double ou triple *piano*, de même pour le *forte*. C'est comme si l'œuvre avait été disséquée pour en analyser chaque section en profondeur, mais au final, cela ressemble un collage de tous les fragments qui n'ont pas pu prendre une forme adéquate dans sa globalité...

En bis, l'*Étude* op. 2 n° 1 de Scriabine est lente et languissante, puis, *La Fileuse* de Mendelssohn, jouée comme une flèche qui fend l'air, a remporté un grand succès, certainement pour sa surprenante dextérité, mais aussi parce qu'on connaît bien cette musique pour être le générique d'une fameuse émission de radio...

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 13 février 2024.
SCRIABINE, CASTELNUOVO-TEDESCO, DEBUSSY, LISZT. Beatrice Rana, piano.

VIDEO : Beatrice Rana joue « L'Isle joyeuse » de Claude Debussy

Critique, concert. LIMOGES, opéra de Limoges, le 18 février 2024. DVORAK : Stabat Mater. H. Carpentier, A. Schmidt, L. Vermot-Desroches, R. Pawnuk. Orchestre et Chœur de l'Opéra de Limoges / Leonhard Garms (direction).

A 36 ans, Antonin Dvorak, né en 1841, compose son *Stabat Mater* dans des circonstances personnelles tragiques. L'œuvre – qui dure près d'une heure trente – est liée à une série de deuils familiaux. La partition est écrite au moment du décès de sa fille, Josepha, en 1876. Mais le père allait être à nouveau frappé par le destin quand survint, à quelques mois d'intervalles, le décès de sa seconde fille, Ruzena, lors d'un accident domestique, puis celui de son fils, Potokar, victime de la variole. L'ouvrage – qui est une réflexion sur la mort – permet au compositeur d'exprimer l'horreur et le renoncement, depuis son début désespéré jusqu'à la sublimation atteinte par le développement cathartique et spirituel de l'ample méditation. Dvorak aborde l'ensemble du texte sacré de Jacopo di Todi, moine ombrien du XIVème siècle. La partition est conçue pour

chœur mixte, pouvant compter jusqu'à 100 exécutants, quatre solistes et orchestre symphonique. Elle date de l'époque où Dvorak côtoie Brahms, lequel a créé à la même époque (mars 1877) son *Requiem Allemand*. Brahms n'a jamais caché son admiration pour son confrère Tchèque dont il avait souhaité la présence à Vienne. L'oeuvre qui sera jouée en mars 1884 au Royal Albert Hall, puis en septembre 1884, lors du Festival de Worcester à Londres (couplée avec la *Symphonie n°6*, sous la direction de l'auteur) contribua dans une large part à la reconnaissance du compositeur, à l'échelle européenne.



Avant même l'orchestre, le *Stabat Mater* de Dvorák nécessite un

chœur de tout premier ordre et force est de constater que le **Chœur de l'Opéra de Limoges**, dès leur magnifique entrée dans le « *Stabat Mater dolorosa* », sont plus qu'à la hauteur – très bien préparé par **Arlinda Roux-Majollari**. Capables de la puissance la plus terrible (certaines inflexions du « *Fac, ut ardeat cor meum* ») comme de la douceur la plus incroyable (la tendre psalmodie du « *Eja, Mater, fons amoris* », la page certainement la plus émouvante de la pièce), les chanteurs du chœur entraînent tout sur leur passage.

Côté instrumentistes, l'**Orchestre de l'Opéra de Limoges** – dont nous ne cessons d'applaudir les progrès depuis l'arrivée de Pavel Baleff à sa tête – est ici parfaitement conduit par le chef autrichien **Leonhard Garms**, déjà applaudi à l'Opéra de Rennes. Veillant aux équilibres entre les différents pupitres avec une attention croissante au fil du concert, il adopte avec persuasion une approche grandiose de l'ouvrage – ah les éclats de la première partie ! -, faisant certes parfois fi de l'intimité de tel ou tel passage, mais sans pour autant que sa conception soit hors propos. Si les toutes cordes requises ici n'appellent aucun reproche, ce sont surtout les bois qui se font remarquer : une fois encore, la petite harmonie de l'Orchestre de l'Opéra de Limoges prouve toute sa finesse.

Enfin, les solistes offrent un quatuor des plus solides. Ainsi, après une entrée très lyrique dans le premier morceau, le jeune ténor français **Léo Vermot-Desroches** se fait particulièrement remarquer dans le « *Fac me vere tecum flere* », servi par une voix rayonnante – mais également empreinte de "religiosité". Si la soprano **Hélène Carpentier** offre son beau timbre lumineux et de superbes aigus, on avouera avoir été encore plus transporté par la prestation de la mezzo polonaise **Agatha Schmidt**, qui excelle à chacune de ses interventions, notamment au début du « *Quis est homo* » ou dans l'« *Inflammatum* » qui lui est entièrement dévolu, et dans lequel ses graves à la fois profonds et naturels ne manquent pas d'impressionner. Quant à son compatriote Rafal

Pawnuk, positivement découvert à Gstaad [aux côtés de Jonathan Tetelman le mois dernier](#), il se montre idéal dans le puissant « *Fac, ut ardeat cor meum* » grâce à une voix chaude et une projection sans excès.

Un superbe concert donc – qui aura rendu tout son lustre à un ouvrage magnifique, mais malheureusement trop rarement programmé : le plaisir et la chance d’y avoir assisté n’en aura été que plus grand !

Critique, concert. LIMOGES, opéra de Limoges, le 18 février 2024. DVORAK : Stabat Mater. H. Carpentier, A. Schmidt, L. Vermot-Desroches, R. Pawnuk. Orchestre et Chœur de l’Opéra de Limoges / Leonhard Garms (direction). Photos (c) Emmanuel Andrieu

Vidéo : Nikolaus Harnoncourt dirige le “Stabat Mater” d’Antonin Dvorak

CRITIQUE, concert. LYON, Auditorium Maurice Ravel, le 16 février 2024. BRUCKNER :

Symphonie n°8. Orchestre National de Lyon / Simone YOUNG (direction).

Après le *Requiem* de Verdi la saison dernière, la cheffe australienne Simone Young revient à la tête de l'Orchestre National de Lyon (ONL) dans la monumentale *Huitième Symphonie* d'Anton Bruckner, dédiée à l'empereur François-Joseph Ier. Préférant respecter l'intention originelle de l'auteur, comme dans son intégrale des symphonies enregistrée avec l'Orchestre Philharmonique de Hambourg (voir ci-bas), elle choisit de donner la « *Symphonie des Symphonies* » – telle que certains l'ont définie à sa création ! – dans sa version originale de 1887 (l'on donne plus couramment l'édition révisée de 1890...).



Particulièrement attentif à la cheffe, l'ONL sonne de manière tout à fait homogène et grandiloquente à la fois, du haut de sa (presque) centaine de musiciens réunis ce soir sur le vaste plateau de l'**Auditorium Maurice Ravel** de Lyon pour affronter cet Everest symphonique. Et les *Symphonies* de Bruckner sont toujours une excellente occasion pour la phalange lyonnaise de faire montre de son opulence sonore : cordes sensuelles et chaleureuses, cuivres rugissants et bois soyeux. Les *tempi* choisis par **Simone Young**, avec environ quatre-vingts minutes de musique, sont assez vifs, et de fait plutôt (trop ?) resserrés dans l'ultime mouvement, qui prend ainsi, par antithèse, une tournure plus dramatique. Le début de ce dernier mouvement fait preuve d'une certaine rudesse, mais sa *coda* est plus réconciliatrice que d'autres interprétations qui semblent s'achever au bord du vide. Rien que le jeu sur les

textures et les couleurs variées des cordes au début du *Scherzo* suffirait au bonheur du mélomane. Autre ravissement, celui qui fait courir une sensation au niveau de la colonne vertébrale, quand le flux s'arrête et que le musicien autrichien fait silence, avec cette soudaineté – et en même temps cette nécessité totale – qui font le prix de sa musique. On admire, enfin, cette science des *crescendi* – qui partent de très loin pour s'épanouir ou s'anéantir comme des élans inachevés ; tout l'inverse des interminables vivats que le public lyonnais adressera **Simone Young** à l'issue du concert pour la jouissance prodiguée !

CRITIQUE, concert. LYON, Auditorium Maurice Ravel, le 16 février 2024. BRUCKNER : Symphonie n°8. Orchestre National de Lyon / Simone YOUNG (direction). Photos (c) Emmanuel Andrieu

VIDEO : Simone Young dirige la 8ème Symphonie d'Anton Bruckner à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Hambourg

CRITIQUE, opéra. REIMS, Opéra de Reims, le 10 février 2024.

J. MASSENET / F. MODARRESIFAR : Belboul. Les Frivolités Parisiennes / Alexandra Lacroix (conception & scénographie).

Dans le cadre de la 5ème édition du festival pluridisciplinaire de *Reims FARaway*, qui porte cette année le thème de « La Méditerranée », l'**Opéra de Reims** a présenté un diptyque combinant *L'Adorable Bel-Boul* de Jules Massenet et la création mondiale de la dernière pièce de la compositrice iranienne **Farnaz Modarresifar** : *Des Rires au Jasmin*. Au centre de ces deux œuvres, il y a la question du voile.



Dans *L'Adorable Bel-Boul* (1874) – une opérette (opéra-comique) de salon de **Jules Massenet** pour cinq chanteurs et un petit ensemble sur un livret de **Paul Poirson** et **Louis Gallet** -, la belle Zaïza perd son voile à la mosquée de Samarcande où elle vit. Hassan, qui l'aide à fuir, tombe amoureux d'elle. Ali Bazar, riche marchand et tuteur de la jeune femme, tient à marier en premier sa sœur aînée Bel-Boul, dont l'apparence est beaucoup moins gracieuse. Le derviche-tourneur Sidi-Toupi veut maintenant lui aussi épouser Zaïza. Fatime, la servante, invente alors un extraordinaire stratagème...

Cette histoire de voile, traitée en farce dans le contexte de l'exotisme très à la mode à la fin du XIXe siècle, devient un sujet extrêmement délicat dans notre société d'aujourd'hui. Mais la metteuse en scène et dramaturge **Alexandre Lacroix** a choisi de ne rien toucher à l'œuvre de Massenet, mais d'y ajouter un regard contemporain, qui plus est celui d'une

compositrice iranienne. Pour symboliser les contraintes, *L'Adorable Bel-Boul* se joue entièrement dans un cercle couvert d'un tissu élastique semi-transparent qui incarnent bien entendu le voile. Les personnages sont complètement enfermés dans cet espace étroit et hermétique, et la beauté et la laideur des deux jeunes femmes ne se voient pas. D'ailleurs, Bel-Boul est absente parmi tous les personnages ! On songe donc que tout jugement est plus ou moins arbitraire, basé sur de simples ouï-dire. **Farnaz Modarresifar** observe de l'extérieur ce qui se passe dans cette capsule étrange, et intervient de temps à autre, notamment dans la très belle scène des fleurs. En effet, le sens très significatif des fleurs dans la culture persane, également présent dans le livret, est ici pleinement mis en avant. Les fleurs reviennent d'ailleurs dans la deuxième partie avec toujours autant d'importance.

On quitte *L'Adorable Bel-Boul* avec la disparition ingénieuse du voile, Farnaz Modarresifar se donne beaucoup de peine pour faire sortir du cercle les personnages, inconscients. Maintenant, c'est elle la protagoniste de l'histoire. Sa composition, *Des rires au jasmin*, est d'abord remplie de dissonances, graves et chaotiques, qui se dissipent petit à petit. Puis, à la fin, elle fait entendre les belles et harmonieuses sonorités du santûr (ou santour), cithare de table iranienne, proche du cymbalum – dont elle est une virtuose. C'est un apaisement, une sorte de libération, et la salle soupire avec elle. Tout au long de la soirée, les poétiques vidéos en noir et blanc de **Jérémy Bernaert** – et les lumières au ton dominant de blanc – de **Flore Marvaud** complètent ces tableaux originaux.

Cette belle histoire d'un peu plus d'une heure est menée avec minutie par des musiciens issus des *Frivolités Parisiennes*, les directeurs artistiques de l'institution rémoise. **Marion Vergez-Pascal** (Zaïza), **Angèle Chemin** (Fatime), **François Rougier** (Sidi-Toupi), **Mathieu Dubroca** (Hassan) et **Antoine**

Philippot (Ali Bazar) tiennent bien leurs rôles, vocalement très homogènes – ou le fait de les entendre tous derrière le voile, sans distinction, rend-il notre écoute plus équilibrée ? La diction, importante car l'œuvre est donnée sans sous-titrage, est agréablement distincte chez les messieurs, avec une assise solide, alors que chez les chanteuses, les mots sont quelque peu avalés par moments, autant dans les paroles dites que chantées.

Outre **Fernaz Modarresifar**, les musiciens (**Thomas Tacquet**, chef de chant et piano ; **Jean-Frédéric Neuburger**, piano ; **Mathieu Franot**, Clarinette ; **Vincent Radix**, Trombone) réalisent d'incroyables variations de timbre avec un *instrumentarium* si restreint. Placés juste devant le mur côté salle de la fosse, bien cachés ainsi des regards des spectateurs, l'espace sous la scène devient une caisse de résonance efficace, si bien que les instruments deviennent parfois un peu trop sonores par rapport au plateau. Par la beauté et l'inventivité de la scénographie et par l'ingéniosité d'associer deux regards différents sur un même objet, ce diptyque poétique mériterait d'être présenté partout et de vivre sa vie !

CRITIQUE, opéra. REIMS, Opéra de Reims, le 10 février 2024.
J.MASSENET / F. MODARRESIFAR : *Belboul*. Les Frivolités Parisiennes / Alexandra Lacroix (conception & scénographie).
Photos (c) Pascal Gely.

VIDEO : Alexandra Lacroix raconte « Belboul » qu'elle met en scène à l'Opéra de Reims

**CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra
Bastille, le 13 février 2024.
T. Wilson, P. Pati, Q.
Kelsey... BELLINI : Beatrice di
Tenda. Peter Sellars / Mark
Wigglesworth**

Beatrice di Tenda, avant-dernier opéra de Vincenzo Bellini, fait son entrée au répertoire de l'Opéra de Paris : un événement incontestable, tant ce diamant noir drapé de mille beautés vénéneuses envoûte tout du long, magnifié par une direction de haut vol.



Echec à sa création, *Beatrice di Tenda* (1833) pâtit alors de sa proximité avec le chef d'oeuvre *Norma*, créé deux ans plus tôt : loin d'être une pâle copie comme l'ont répété à l'envi ses pourfendeurs, l'avant-dernier ouvrage lyrique de Bellini impressionne par son atmosphère résolument sombre, d'une intensité psychologique digne d'un huis-clos étouffant (ce qui n'échappe pas à la perspicacité du metteur en scène **Peter Sellars**, nous y reviendrons). On aura rarement entendu Bellini aussi inspiré par un drame, imposant la concentration sur les états d'âme de ses protagonistes dès le début de l'opéra, étirant plus encore ses mélodies pour embrasser les angoisses sourdes, qui planent comme autant de menaces à venir. Son écriture montre aussi davantage d'épure pour coller à la vérité théâtrale du livret, offrant à ses personnages de nombreuses réparties a capella, en contraste avec les envolées belcantistes attendues. Excédé par les retards de son librettiste, Bellini doit composer sa partition quasiment d'un trait, ce qui lui donne finalement une sorte d'évidence dans ses enchaînements naturels, et ce malgré la répétition de certains motifs mélodiques. Si le livret de **Felice Romani** a été écrit à la hâte entre plusieurs projets, il reste l'un de

ses plus ambitieux au niveau littéraire, en donnant à ses personnages une complexité peu commune, entre obscurs complots et ambiguïtés de sentiments. Peu à peu, malgré une action réduite, les nombreux non-dits textuels créent une sorte de suspense intrigant, à même de donner toute son originalité à l'ouvrage.

Il fallait certainement un metteur en scène de la trempe de Peter Sellars, plus connu pour son travail avec ses contemporains John Adams et Kaija Saariaho (voir notamment *Only the sound remains*, [ici-même en 2016](#)), pour nous aider à pénétrer les arcanes de ce drame complexe. Sellars choisit d'enfermer tout son petit monde dans l'étroitesse d'une sorte de Palais métallique, aux hauts murs sécurisés, dont le jardin labyrinthique se déploie en majesté au milieu de la scène. Même si Sellars nous refait le coup du décor unique pendant toute la représentation, il faut lui reconnaître une capacité à revisiter le plateau d'une variété d'éclairage splendide : de quoi faire ressortir plusieurs motifs géométriques en arrière-scène, comme une métaphore de l'esprit perturbé de Filippo Visconti (un lointain ancêtre du cinéaste Luchino Visconti), dont l'autoritarisme n'est qu'un leurre pour masquer sa faiblesse. La transposition contemporaine fait apparaître les inévitables treillis et kalachnikovs pour entourer le monarque paranoïaque, mais surprend par ses jardiniers affairés à plusieurs moments de l'action : comme si ces petits gestes quotidiens immuables rassuraient les angoisses de Visconti, emporté dans un drame qui le dépasse. Si la direction d'acteurs reste l'atout principal de Sellars, on regrette toutefois que ce travail n'insiste pas davantage sur la compréhension des enjeux en début d'opéra, où l'on peine à percevoir les jeux de masque amoureux entre les personnages.

Quoi qu'il en soit, la force théâtrale qui se dégage de cette production permet de maintenir tout du long la tension, et ce d'autant plus que la direction de **Mark Wigglesworth** (né en

1964) est l'une des plus passionnantes qu'il nous ait été donné d'entendre dans le répertoire de belcanto. Il faut entendre comment le chef britannique ralentit les *tempi* pour ciseler les phrasés d'une respiration toujours en lien avec le récit : le respect des silences et l'allègement des textures donnent aux chanteurs un confort sonore d'un luxe inouï, leur permettant de ne jamais forcer leur instrument face à la fosse.

Le plateau vocal réuni a la particularité d'offrir à ses interprètes autant de prises de rôle, ce qui a pu dérouter les amateurs de belcanto très présents dans la salle, qui auraient volontiers espéré une Jessica Pratt dans le rôle-titre. Avec **Tamara Wilson**, on trouve une Beatrice d'une vaillance redoutable dans l'aigu, parfois un peu dur, à l'intensité théâtrale toujours éloquente. On pourrait souhaiter davantage de souplesse et de rondeur dans les vocalises, mais la soprano américaine impressionne une nouvelle fois par la force de son incarnation, très touchante également dans les réparties plus intimistes. Si Tamara Wilson ne convainc pas autant que lors de ses autres prestations parisiennes récentes (notamment [ici-même dans Turandot](#)), on ne peut qu'applaudir son audace et sa curiosité pour tous les répertoires.

A ses côtés, **Quinn Kelsey** impose un Filippo Visconti d'une humanité déchirante, faisant valoir ses qualités d'articulation et sa projection toute de résonance sonore. Son timbre légèrement fatigué colle bien au rôle de souverain désorienté, offrant un contraste parfait avec la jeunesse rayonnante de **Pene Pati** (Orombello). Le ténor samoan fait valoir ses habituelles qualités en pleine voix, entre timbre solaire et précision de la diction. Le médium est plus terne en comparaison, mais parvient toutefois à tenir la distance. Son frère **Amitai Pati** (Anichino) a certes des moyens plus modestes, mais donne des trésors de subtilité et de souplesse d'émission pour ce petit rôle. Enfin, **Theresa Kronthaler** souffle le chaud et le froid en Agnese, avec quelques

difficultés d'intonation dans le suraigu en première partie, avant d'emporter l'adhésion par la chaleur de son incarnation, très investie au niveau dramatique.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 13 février 2024.
BELLINI : Beatrice di Tenda. Tamara Wilson (Beatrice di Tenda), Quinn Kelsey (Filippo Visconti), Theresa Kronthaler (Agnese del Maino), Pene Pati (Orombello), Amitai Pati (Anichino), Taesung Lee (Rizzardo del Maino), Chœur de l'Opéra national de Paris, Ching-Lien Wu (chef de chœur), Orchestre de l'Opéra national de Paris, Mark Wigglesworth (direction musicale) / Peter Sellars (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra Bastille jusqu'au 7 mars 2024. Photo : Franck Ferville /ONP.

VIDEO : Teaser de « Beatrice di Tenda » selon Peter Sellars à l'Opéra Bastille

CRITIQUE, concert. PARIS, Salle Cortot, le 7 février 2024. SCHUMANN / RAVEL /

CHOPIN / HAYASAKA / RACHMANINOV. KEIGO MUKAWA (piano).

A l'occasion de la sortie européenne de son intégrale des oeuvres pour piano de Ravel (Et'Cetera), Keigo Mukawa a donné, le 7 février dernier, un récital à Paris dans une Salle Cortot bien remplie. Son programme, constitué de pièces de Schumann, de Ravel, de Chopin, de Hayasaka et de Rachmaninov, révèle pleinement sa personnalité musicale. Comme tous les artistes authentiques qui poursuivent leur chemin loin des tapages médiatiques, Keigo Mukawa est un pianiste discret. Mais quiconque a assisté à un de ses concerts, ne serait-ce qu'une seule fois, est séduit par son exceptionnelle musicalité et par la finesse de son jeu.



Né en 1993 au Japon, ancien élève au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris où il a obtenu le diplôme d'Artiste-Interprète en 2021, **Keigo Mukawa** s'est déjà largement imposé dans son pays natal. Les pianophiles français l'ont découvert d'abord au Concours d'Épinal, en 2015, où il a obtenu le 3e prix. Puis, à Paris, le Concours Long-Thibaud Crespin en 2019 l'a mis sous les projecteurs avec son 2e prix (certains pensent qu'il aurait mérité le 1er Grand Prix...). En 2021, il a occupé la 3e place sur le podium du prestigieux Concours Reine Elisabeth. Son dernier enregistrement, l'intégrale des *œuvres pour piano* de Ravel, sorti au Japon en novembre 2022, a été accueilli avec enthousiasme par la Critique. Le double album sort enfin en Europe, le 23 février, sous le label Et'cetera ; à cette occasion, les « **Nuits du Piano Paris** » offraient une délectable soirée à la **Salle Cortot**.

Son programme révèle pleinement sa personnalité musicale, disions-nous. Cela se prouve dès les premières œuvres, rares en concert : un extrait de *Album für die Jugend* (*Album pour la*

jeunesse) op. 68 et *Nachtstücke (Pièces nocturnes)* op. 23 de Schumann. Tout de suite, on remarque indéniablement la fluidité, l'élan et la grande élégance de son jeu. Ces trois qualités sont constamment présentes tout au long du récital, associées à d'autres points forts, notamment la beauté du son. Il canalise les caractères changeants de Schumann avec un lyrisme naturel, sans jamais tomber dans l'excès, avec un dosage admirable de l'énergie, adaptée à chaque pièce. Nous commençons à nous habituer à un son clair mais posé dans Schumann, quand, les premières notes de la *Sonatine* de Ravel se font entendre, et il nous surprend alors avec la sonorité plus cristalline, plus légère, plus aérienne aussi. Le premier mouvement est régi par une certaine régularité, mais avec une flexibilité subtile dans chaque séquence. Le « Mouvement de Menuet », malgré un *tempo* assez lent, ne se dilate pas, montrant sa maîtrise parfaite du style ravélien. Quant au finale, fabuleusement « animé » comme l'indique le compositeur, il s'écoute d'une seule traite. Il fait de cette pièce un récit, une sorte de mini-poème symphonique, tant les couleurs et les tempéraments changent à chaque mouvement, à chaque page et à chaque phrasé. Il conclut la première partie avec l'« *Alborada del Gracioso* » (extrait de *Miroirs*), impeccablement mis en place, avec des détails minutieusement réfléchis, comme ces accents en reliefs sur certaines notes, et de petits passages finement glissés ou encore des *rubati* à peine perceptibles. Le tout dans un art de pédale mûrement élaboré, laissant parfois certaines notes dans une dissonance volontairement créée par différentes techniques pédestres.

La deuxième partie est encore révélatrice de son idée musicale. Le *Nocturne* en sol mineur op. 15-3 et la *Quatrième Ballade* de Chopin sont extrêmement « propres » mais son remarquable sens dramaturgique permet d'attirer l'attention de l'auditeur sur l'intériorité du compositeur, au-delà de l'aspect purement technique. Cela se confirme dans les petites pièces « enfantines » de Fumio Hayasaka (1914-1955), compositeur pour des films de Kenji Mizoguchi et Akira

Kurosawa. Notre pianiste transforme ces comptines faciles en de véritables miniatures qui évoquent les *Scènes d'Enfants*, avant de culminer toutes ses vertus pianistiques dans les *Variations sur un thème de Corelli* de Rachmaninov. Entre la tension et le relâchement, non seulement musicalement mais aussi physiquement, il contrôle parfaitement l'aspect belliqueux du son, sans agressivité, ainsi que les passages romantiques sans aucune banalité ni vulgarité. Une fois de plus, il nous étonne par son élégance, plus ou moins pudique – ou confiante selon les moments -, rendant son interprétation irrésistiblement attachante.

Après ce long programme, il prend parole pour des remerciements, puis joue, en bis, la « *Sarabande* » de la 5e *Suite française* de Bach, qui clôture la soirée par une atmosphère de sérénité.

CRITIQUE, concert. PARIS, Salle Cortot, le 7 février 2024.
SCHUMANN / RAVEL / CHOPIN / HAYASAKA / RACHMANINOV. KEIGO MUKAWA (piano).

Video : Keigo Mukawa interprète les « *Variations sur un thème de Corelli* » de Rachmaninov au Concours Reine Elizabeth (2021)

**CRITIQUE, concert. AVIGNON,
Opéra Grand Avignon, le 9
février 2024. TANGUY / DVORAK
/ BEETHOVEN. Eugénie Joneau
(mezzo), Orchestre National
Avignon Provence, Jean-
François Verdier (direction).**

Placé sous la direction musicale de la cheffe
israélo-brésilienne Déborah Waldman depuis 2020
(tandis qu'Alexis Labat a repris le flambeau –
pour sa direction générale – des mains de Philippe
Grison en décembre 2021), c'est peu de dire que
l'Orchestre National Avignon Provence mérite bel
et bien son label acquis en même temps que
l'arrivée de sa cheffe, tellement les progrès
réalisés par la formation provençale sont
flagrants – après que nous ayons pu assister à un
concert symphonique à l'Opéra Grand Avignon,
dirigé non pas par Waldman mais par le non moins
excellent chef français Jean-François Verdier, qui
préside lui la destinée de l'Orchestre Victor Hugo
Franche Comté (à Besançon).



Mettant en valeur tous les pupitres de l'orchestre, le premier morceau symphonique de la soirée, "*Incanto*" (2001), est une courte page typique de l'écriture du compositeur français **Eric Tanguy** : modale, virtuose... et toujours en mouvement ! Mais bien que spectaculaire, cette pièce est portée par un flot continu, sans pause et sans silence, qui s'apparente à un discours musical quelque peu verbeux. On lui préfère les aussi rares que magnifiques "*Chant bibliques*" (1894) d'**Antonin Dvorak**, magnifiés par la superbe voix de la jeune mezzo **Eugénie Joneau**, Révélation dans la catégorie Artiste lyrique de l'année aux Victoires de la Musique en 2022 (et plus récemment, en 2023, Second Prix du plus prestigieux concours de chant au monde : le Concours Operalia !). "*Les chants bibliques*" sont en fait une sélection de psaumes de David, chantés en tchèque, que Dvorak écrivit pendant son exil new-yorkais. Le cycle, relativement court, développe des accents de prière lyrique, entre intimité et extériorité, l'expression suivant au plus près les sentiments développés par le texte. Baigné de nostalgie et d'émotion, le cycle permet au registre

grave de la chanteuse (et à son timbre magnifique) – très bien soutenue ici par l'ONAP – de faire des merveilles et d'enchanter nos oreilles.

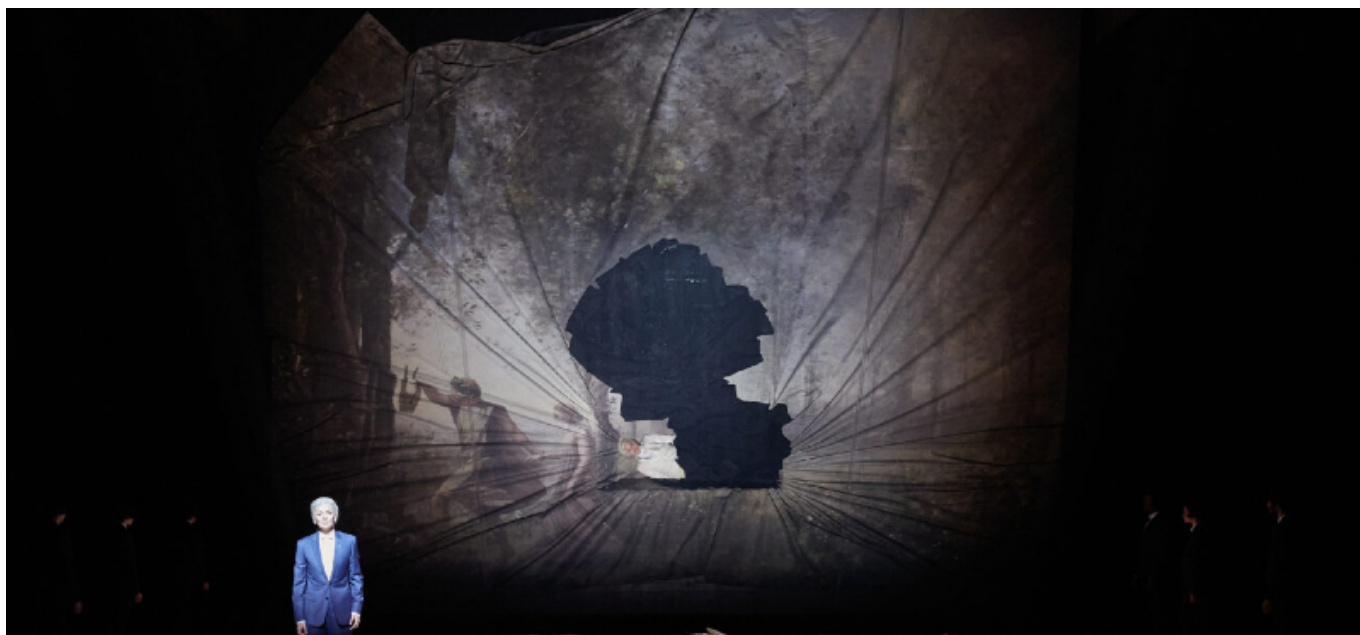
En seconde partie, place à la célèbre 7ème *Symphonie* de **Ludwig van Beethoven**, qui révèle surtout la qualité et l'homogénéité acquises par la formation symphonico-provençale depuis l'arrivée de Déborah Waldman. **Jean-François Verdier** tente, dès les premiers instants, de dynamiser des cordes encore dans la retenue au *Poco sostenuto*. Mais déjà les bois, première flûte et premier basson en tête, présentent une superbe clarté, et si le chef cherche avant tout – dans le délié et la netteté des phrases – à faire respirer l'ouvrage beethovénien, il montre aussi par la vigueur de sa direction quelle belle densité il sait donner aux cordes. L'*Allegretto* est parfait dans sa mise en valeur du thème récurrent génial écrit par Beethoven, mais l'interprétation impressionne encore plus à partir du *Presto*, fantastique d'intrépidité et de luminosité. L'*Allegro con brio* achève l'œuvre avec la même vigueur, pour une prestation de grande qualité que l'on doit à **un Orchestre National Avignon Provence à la hauteur de son label "national"**. Mais le public avignonnais n'en a pas resté là, et c'est ensuite un vibrant hommage que le chef et l'orchestre ont rendu à l'immense chef japonais Seiji Ozawa, disparu deux jours plus tôt, avec une très émouvante interprétation de la déchirante ouverture « *Rosamunde* » de Franz Schubert.

CRITIQUE, concert. AVIGNON, Opéra Grand Avignon, le 9 février 2024. TANGUY/DVORAK/BEETHOVEN. Eugénie Joneau (mezzo), Orchestre National Avignon Provence, Jean-François Verdier (direction). Photos © Emmanuel Andrieu

VIDEO : Déborah Waldman dirige l'**Orchestre National Avignon Provence** dans la Symphonie N°65 de Josef Haydn

CRITIQUE, opéra. LUXEMBOURG, Grand-Théâtre, le 8 février 2024. GLUCK/BERLIOZ : Orphée et Eurydice. Marie-Claude Chappuis, Mirella Hagen, Julie Gebhart. Aurélien Bory / Vaclav Luks.

Après avoir fait le bonheur des spectateurs de l'Opéra-Comique à Paris, de l'Opéra Royal de Wallonie et du Théâtre de Caen, c'est au tour du public du Grand-Théâtre de Luxembourg de goûter aux sortilèges d'*Orphée et Eurydice* de Christoph Willibald Gluck, dans la version que Hector Berlioz remania en 1859 à l'intention des moyens de la célèbre cantatrice Pauline Viardot, mais aussi dans la mirifique production réalisée par le chorégraphe/plasticien toulousain Aurélien Bory.



Dans sa mise en scène, **Aurélien Bory** s'efforce d'obtenir des mouvements serrés et une présentation sans émotion du drame. Il laisse toute la place à la musique pour transmettre au public ses nombreuses valeurs émotionnelles. Bory montre également l'action scénique au travers d'un énorme miroir accroché en diagonale au-dessus de la scène. L'image d'ouverture est immédiatement frappante : Eurydice s'allonge sur un grand tissu noir qui l'entoure comme un linceul. Autour d'elle, les bergers et les nymphes se rassemblent dans leurs lamentations... Dans de multiples tableaux, des danseurs sont ainsi à l'origine du contenu émotionnel des scènes, comme dans la scène de fureur, à l'arrivée d'Orphée aux enfers, où une breakdance collective et démoniaque a lieu au sein d'un cercle où se retrouve Orphée. Avec l'aide de danseurs qui mettent en mouvement un énorme cerceau, la montée de l'Amour vers les cieux prend le caractère d'un miracle surnaturel. A l'instar du célèbre tableau de Camille Corot qui représente Orphée tenant par la main Eurydice loin devant elle sans la regarder, et en s'éloignant du royaume des ombres, les chanteurs prennent ici la même pose stylisée, tandis qu'ils chantent à la fois leur amour et leur méfiance dans des volutes de plus en plus passionnées. Deux danseurs enroulent à ce moment-là un

long tissu noir autour des deux, représentant l'inévitabilité du destin. Et Eurydice meurt une seconde fois en étant absorbée par cette toile (réplique de l'image d'ouverture) et se voit emportée par les fantômes du monde souterrain, laissant Orphée, seul et éploré, derrière elle... tandis que les spectateurs ont de leur côté la gorge étreinte !

La distribution réunie à Luxembourg par **Tom Leicke-Burns** sert le(s) compositeur(s) avec grandeur. Dans la version Berlioz, l'orchestre est élevé au rang de protagoniste aux interventions musclées, et le chef tchèque **Vaclav Luks**, à la tête son formidable ensemble **Collegium 1704**, ne laisse passer aucune occasion de rendre aux instruments le rôle prépondérant qui leur est réservé. C'est ainsi qu'il empoigne la partition avec une énergie qui frise parfois la hargne, comme peut le faire un Marc Minkowski quand il dirige l'œuvre, et les instrumentistes de la phalange tchèque le suivent (malgré quelques approximations en tout début de représentation) avec enthousiasme. De son côté, le **Chœur Collegium 1704** travaillent la couleur et l'expressivité, retrouvant ainsi l'esprit de l'original.

Et c'est un Orphée de rêve qu'incarne la mezzo suisse **Marie-Claude Chappuis**, qui porte le travesti avec une vérité troublante, sachant accorder sa démarche virile aux accents véhéments de son chant. Avec une voix qui n'a rien perdu de sa beauté ni de sa souplesse, on continue d'admirer la franchise de son émission autant que ses inflexions pathétiques tant dans sa supplication aux portes des Enfers que dans sa célèbre plainte « *J'ai perdu mon Eurydice* ». De son côté, la jeune et talentueuse soprano allemande **Mirella Hagen** soulève également l'enthousiasme en Eurydice, en jouant parfaitement – avec son timbre délicieusement fruité – la transparence, l'irréalité, et la fragilité d'un personnage qui n'est en définitive qu'une ombre en sursis jusqu'à l'extrême fin de l'œuvre. Enfin, l'Amour de la soprano belge **Julie Gebhart**, lumineux, léger et gracieux n'a plus qu'à esquisser quelques pas de danse pour

que le sceau des Dieux et du destin marquent le récit.

Nous sommes sortis de la salle les yeux plein d'étoiles (ce qui est suffisamment rare pour être souligné ici) !

CRITIQUE, opéra. LUXEMBOURG, Grand-Théâtre, le 8 février 2024.
GLUCK/BERLIOZ : Orphée et Eurydice. Marie-Claude Chappuis, Mirella Hagen, Julie Gebhart. Aurélien Bory / Vaclav Luks.

VIDEO : Teaser de « Orphée et Eurydice » selon Aurélien Bory

CRITIQUE, festival (2).
NANTES, la Folle Journée,
Cité des congrès (du 1er au 4
février 2024). Bleue Quintet,
Arielle Beck, Jodyline
Gallavardin, Adam Laloum, Les

Itinérantes...

Pour ce deuxième compte rendu de l'événement nantais (notre premier [à lire ici](#)), nous nous penchons sur deux groupes originaux : le quintette de violoncelle acoustique-électronique Bleue Quintet et l'ensemble vocal Les Itinérantes, ainsi que sur trois pianistes aux personnalités fort différentes : Arielle Beck, Jodyline Gallavardin et Adam Laloum.



La spécificité de la Folle Journée est la grande variété de genre et de style. Outre l'immense succès du groupe de *taikos* (tambours) japonais **Eitetsu Fu-un no kai** (du 1er au 3

février), dont les interprètes sont aussi d'impressionnants athlètes, le quintette de violoncelles **Bleue Quintet** (du 2 au 4 février) nous a emmenés dans un univers unique. Le chef du groupe **Paul Colomb** crée les sons électroniques à partir du violoncelle acoustique et les combine et mixe pour les fusionner avec une interprétation en direct. Ses complices, **Michèle Pierre** – avec qui il forme le **Duo Brady** -, **et Frédéric Deville, Justine Metral et Louis Rodde** sont tous issus du monde de la musique classique (ils mènent d'ailleurs tous une grande carrière de musicien classique), et se prêtent pleinement au jeu ; certaines pièces font valoir de belles chorégraphies de coups d'archet, d'autres les incitent à marquer les temps et les mesures par des coups de tête et de pieds... Les voilà à 100 % embarqués dans cette musique à la fois mystérieuse et revigorante, conviant la salle comble à une sorte de transe. À la fin, des « bravos », des sifflements et des cris de joie fusent de partout, le public rappelle les musiciens à maintes et maintes reprises. Ils ont incontestablement remporté l'un des plus grands succès de cette édition.

Parmi les très nombreux pianistes présents au festival, citons-en trois. D'abord la benjamine de cette édition, **Arielle Beck**, née en 2009. Elle vient juste d'intégrer le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, mais son nom n'est pas inconnu des mélomanes avertis. Déjà active sur la scène internationale, la jeune pianiste est également compositrice et maîtrise parfaitement différents styles. Son récital à Nantes se répartit entre les *Humoresques* de Schumann et des extraits des *Klavierstücke op. 76* de Brahms. La caractérisation des pièces de Schumann est admirable, alors que dans Brahms, si sa compréhension de la partition est ahurissante de justesse, il lui faudra encore un peu de temps pour ce qui est de la profondeur – qu'elle exprimera parfaitement dans quelques années et surprendra plus d'un mélomane confirmé, nous en sommes sûrs...

Le 2 février, la personnalité musicale de la discrète mais accomplie pianiste **Jodyline Gallavardin** se transmet dans son programme original : *Three Irish Legends* de Henry Cowell (1897-1965) et *The Trees op. 75* de Jean Sibelius. Bien avant Tristan Murail et Gérard Grisey, Henry Cowell fut le premier à utiliser les sons qui ne s'appelaient pas encore « spectraux », en proposant de jouer en même temps plusieurs notes du clavier avec le coude ou l'avant-bras en entier. *Three Irish Legends* intègrent cette idée et cette technique, que notre pianiste réalise avec une formidable concentration. Ensuite, sa délicatesse pittoresque (dans le sens premier du mot) dépeint les paysages nordiques imaginés par Sibelius. Les scintillements et les bruissements des feuilles, la majesté et la droiture du tronc et autres aspects de la nature exprimés dans ces cinq pièces (« *Quand le sorbier fleurit* », « *Le pin solitaire* », « *le frêne* », « *Le bouleau* » et « *Le sapin* ») semblent parfaitement en adéquation avec la recherche pianistique de l'interprète qui exprime en filigrane l'ombre et la lumière aperçues à travers ces arbres. Le titre du récital, « paradis perdus » au pluriel, en dit long sur sa sensibilité, fine et subtile, de cette artiste rare.

On ne présente plus **Adam Laloum**, grand poète du clavier qui se distingue particulièrement dans le répertoire germanique : Brahms, Schumann, Schubert... C'est dans la *Sonate en si bémol majeur D. 960* de ce dernier, le 4 février, mais aussi en duo avec la violoniste **Liya Petrova**, le 3 février, qu'il a conquis le public nantais. Prenez une section de la partition, n'importe laquelle, et vous verrez qu'il y a toujours quelque chose d'aérien chez lui : la sonorité cristalline comme pour percer l'air, le triple *piano* comme pour pénétrer dans le silence, les accords jamais massifs ni lourds, ou encore les notes rapides subtilement perlées et ciselées... Une infinie affection tend la main secourable aux pages les plus dramatiques, et quand il s'agit de moments tendres, une impression de plume sans apesanteur se dégage de la musique, comme s'il traduisait en musique cette plume qui flottait dans

l'air. C'est ainsi que, sans rien bousculer, il invite les auditeurs à entrer dans son univers. Dans les *Sonates pour violon et piano* de Respighi et de Debussy, il est en parfaite phase avec la virtuosité – et surtout avec le dynamisme – de Liya Petrova. Pour autant, il couvre de voile ou d'ombre quelques passages quand c'est nécessaire, créant un éventail de nuances extrêmement large. Avec son « accompagnement » idéal, le violon s'épanouit pleinement et élargit sa dimension à mesure que le concert avance.



L'ensemble vocal ***Les Itinérantes*** (Manon Cousin, Pauline Langlois de Swarte et Élodie Pont) est un groupe clé de cette édition. Trois voix, qui viennent d'horizons très différents, opèrent, une fois réunies, une véritable magie. Le programme « Origines » – leur CD (Mirare, 2024) est le disque officiel de la Folle Journée de cette année – aborde des chants de

différentes cultures du monde et de différentes périodes de l'Histoire. Ces musiques sont interprétées dans des arrangements qui confèrent une petite touche française, origine commune à ces trois femmes. En compagnie du percussionniste **Thierry Gomar**, elles déambulent dans la salle, des lanternes à la main, chantent séparément ou réunies selon les pièces ayant toutes trait à la nature et aux quatre éléments. Les jeux de lumière prennent une part importante dans leurs concerts-spectacles qui revêtent un aspect de rituel initiatique. Même si on ne comprend pas la langue de chaque chanson, leur interprétation suggère une image, une sensation et des idées que chaque auditeur et auditrice développe en son for intérieur pour continuer son propre voyage.

Cette année encore, la Folle Journée a confirmé sa place d'initiatrice pour les publics non habituels de la musique classique, et pour la formation du public du futur. Ainsi, les concerts pour les bébés avec **Pascal Amoyel** et **Emmanuelle Bertrand** ont été des moments privilégiés pour le plus jeune public, alors que les 10 000 scolaires et 6 000 tarifs « tribus » (moitié prix pour les familles), et autres dispositifs tarifaires, ont facilité considérablement l'accès au Festival. Un espace famille mis en place cette année, avec des coussins, des jouets et des jeux à la disposition de tous, offrait également un moment de détente aux petits et aux grands festivaliers.

La 31ème édition, qui aura lieu du 29 janvier au 2 février 2025, n'a pas encore de thème général mais se portera sur l'idée des villes-capitales de la musique !

de Nantes (du 1er au 4 février 2024). Bleue Quintet, Arielle Beck, Jodyline Gallavardin, Adam Laloum, Les Itinérantes...
Photos (c) David Gallard & Romain Charrier.

VIDEO : Jodylline Gallavardin interprète « La Valse » de Ravel