

**CRITIQUE, théâtre musical.
BÂLE, Theater Basel, le 16
mai 2026. « Don Quijote ».
Anonyme, Purcell, Telemann,
Conti, Mendelssohn,
Mercadante, Kienzl, Massenet,
Chapí... D. Henschel, A.
Morsch, J. Bluthardt...
Matthias Weibel / Eduardo
Strausser**

La politique toujours audacieuse du Théâtre de Bâle (Theater Basel) a eu la très bonne idée de proposer un « *opern-pasticcio* » autour de *Don Quichotte*, le *chevalier à la triste figure*. Trois siècles de musique excellemment concoctés, dirigés et mis en scène, menés sans temps mort par un duo et une troupe irrésistibles.

On le sait depuis toujours, l'opéra est un genre qui se renouvelle constamment, y compris dans ses formes marginales, parodiques au sens premier du terme, à travers la pratique, courante tout au long du XVIII^e siècle, du *pasticcio*. Mais ici, il ne s'agit pas seulement d'adapter un nouveau livret à un *patchwork* musical issu de compositeurs contemporains (comme chez Haendel ou Vivaldi), ou à un auto-emprunt (comme chez

Rossini), mais à mettre ensemble des musiques allant du XVIIe au XXIe siècles, de Purcell à Halffter, en passant par Telemann, Mercadante, Francesco Bartolomeo Conti, Kienzl ou Massenet. En tout une douzaine de compositeurs qui se sont plongés sur le chef-d'œuvre de Cervantès, sous la forme d'opéras, mais aussi de musique de scène, de chansons, de suites orchestrales ou d'une simple sonate (superbe et récente – 2020 – *sonate pour violoncelle* de Pedro Halffter sur la mort de Don Quichotte). Un écart stylistique et chronologique qui pourrait faire douter de la pertinence de la démarche. Il n'en est rien : le résultat est fascinant et pleinement convaincant, d'autant que le concept musical imaginé par **Mathias Weibel** répond à deux défis largement relevés : trouver une cohérence et une continuité dramatique et assurer pour les interprètes une parfaite maîtrise du plurilinguisme, puisque les extraits sélectionnés sont chantés en allemand, espagnol, italien et anglais. Un clin d'œil au *polyglottisme* à l'œuvre dans l'opéra hambourgeois représenté par Telemann. Et la magie opère, grâce à une présence électrisante des deux protagonistes et une scénographie ingénieuse qui n'est pas sans évoquer le merveilleux des machineries baroques.

Sur le plateau, on voit d'abord Cervantès (impeccable **Jan Bluthardt**), une fraise blanche autour du cou, un splendide costume noir très « Siècle d'Or », déclamer en espagnol l'histoire de son personnage (superbes costumes de **Tina Beuler** qui habillent également les cinq domestiques de l'écrivain faisant office de chœur) ; face à lui un énorme carré blanc sert de scène modulable qui, en tournant complètement, montre le mécanisme en bois et fait apparaître le lit sur lequel Don Quichotte est couché mourant et une table remplie de livres, tableau qui au fil des scènes va se retourner, symbolisant la folie du personnage. Dès le début, son refus de mourir dit le triomphe de l'imagination créatrice qui est au cœur du roman. Les décors de **Muriel Gestner** allient l'épure et l'efficacité dramatique, combinés non moins efficacement avec les subtiles lumières de **Cornelius Hunziker** et les vidéos illusionnistes de

Jonas Alsleben qui permettent de figurer à travers les ombres grandissantes l'épisode des géants ou la projection sur la paroi blanche du théâtre modulable des bouteilles présentes sur le devant de la scène : surmontées de petites ailes, elles se transforment ainsi en moulins à vent.

Dietrich Henschel, que l'on avait découvert il y a plus de trente ans dans l'*Orpheus* de Telemann, à Berlin et au disque, campe un excellent Don Quichotte vieillissant, à la voix certes fatiguée, mais à la diction toujours impeccable et faisant montre d'une parfaite maîtrise plurilingue. Les pages de Massenet abondent, mais le baryton s'en sort mieux dans le registre medium (« *Enfin j'atteins l'immortalité* ») ; il est en revanche moins convaincant dans la virtuosité alpestre de Mercadante, « *Perdon ti chiedo o donna* », page par ailleurs splendide, stylistiquement très rossinienne, tandis qu'il brille d'un éclat solaire dans *La venta de don Quijote*, pétillante zarzuela de Ruperto Chapí. Il pousse en outre la parodie jusqu'à intercaler en se présentant un mozartien « *Io son Don Giovanni, a cenar teco* ». **André Morsch** incarne un Sancho Panza espiègle, timoré, fidèle, émouvant aussi (dans « *Ô mon maître* » de Massenet), scéniquement crédible. Le dialogue entre les deux personnages montre l'importance du récit, donc du théâtre (irrésistible le duel où le chevalier interprète le *Don Chisciotte* de Conti et Sancho celui de Telemann, alternant ainsi, par de vifs échanges en stichomythie, l'italien et l'allemand). On regrette que le chef-d'œuvre de Conti soit réduit à de simples récitatifs, à l'exception de l'aria « *Negromanti indiavolati* », tant la musique est sublime de bout en bout. Mais le mérite de ce *pasticcio* est aussi de nous faire découvrir de superbes raretés, comme les pages du *Don Quixotte* de Wilhelm Kienzl (dont il existe un splendide enregistrement intégral chez CP0), occasion de mesurer la bravoure des serviteurs de Don Quichotte (superbe « *Bin der Ritter Don Quixotte* » et envoûtant « *Alzà* » avec castagnettes obligées), ou dans le délicat *villancico* anonyme de 1640 « *La más lucida belleza* ».

De ce chœur impeccable, issu de l'*Opernstudios OperAvenir*, on a pu apprécier la qualité des interventions solistes. Ainsi la soprano **Harpa Ósk Björnsdóttir**, émeut dans « *Of if more influency* » de Purcell, la mezzo américaine **Hope Nelson**, au timbre de lave, pétrifie le public dans « *Quand apparaissent les étoiles* » de Massenet. Mention spéciale au ténor albanais **Ervin Ahmeti** à qui échoit le superbe « *El cielo de Oriente* » de Chapí. Quant aux deux barytons, **Marius Aron** et **Nathan Schludecker**, ils se distinguent avec classe, dans l'émouvant « *Ne pleure pas Sancho* » de Jacques Ibert, quintessence de la noblesse du chant à la française, et dans la sublime *Chanson romanesque* de Ravel (« *Si vous me disiez que la terre* »).

Dans la fosse, le chef brésilien **Eduardo Strausser** conduit les forces expertes du **Kammerorchester Basel** avec élégance et précision, respectant l'équilibre des pupitres dès l'ouverture pot-pourri qui réunit tour à tour la *Suite burlesque* de Telemann, des pages orchestrales de Massenet, Mendelssohn, Chapí, Mercadante, Purcell et Halffter, assurant, par une forme renouvelée de *leitmotif*, la cohérence et la cohésion de l'ensemble. Ce projet original, au-delà d'une pratique qui renvoie à tout un pan de l'histoire de l'opéra, a surtout montré le rayonnement européen du mythe de Don Quichotte, symbole d'une fantaisie sans limites que le spectacle bâlois a merveilleusement illustré.

CRITIQUE, théâtre musical. BÂLE, Theater Basel, le 16 mai 2026. « **Don Quijote** ». Anonyme, Purcell, Telemann, Conti, Mendelssohn, Mercadante, Kienzl, Massenet, Chapí... D. Henschel, A. Morsch, J. Bluthardt... Matthias Weibel / Eduardo Strausser.
Crédit photographique (c) Droits réservés

**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-pris : 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-pris : 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, Abigaille fait une entrée depuis la salle dans la quatrième partie, ce qui ne nous avance pas beaucoup. **Nika Guliasvili** 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 Lévitte ! 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, Rodriguez 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

**CRITIQUE, opéra. ANGERS,
Grand-Théâtre, le 10 mai
2026. OFFENBACH : Robinson
Crusoé. P. Derhet, C.
Trottmann, G. Boché, F.
Caton... Guillaume Tourniaire /
Laurent Pelly**

Une île déserte au cœur de Manhattan, des sans-abri sous des tentes Quechua, un abattoir industriel halluciné et des sauvages grimés en Donald Trump : bienvenue dans le *Robinson Crusoé* de Jacques Offenbach selon Laurent Pelly ! Créée en grande pompe au Théâtre des Champs-Élysées en décembre dernier, cette production a fait une escale au Grand-Théâtre d'Angers, en ce dimanche 10 mai, pour une unique représentation angevine avant une série de quatre dates au Théâtre Graslin de Nantes (les 29 et 31 mai, puis les 2 et 4 juin), dans le cadre de la saison 25/26 d'Angers

Nantes Opéra. Le public, conquis, a réservé à cette équipe artistique (quasi entièrement renouvelée) un accueil triomphal, digne des grandes soirées offenbachiennes.

On pouvait légitimement s'interroger sur la manière dont cette reprise s'inscrirait dans le sillage des représentations parisiennes, portées à l'époque par Marc Minkowski aux commandes et une distribution étoilée. Pari réussi grâce la direction musicale virevoltante de **Guillaume Tourniaire**, à la tête de l'**Orchestre National des Pays de la Loire**, la partition d'Offenbach retrouve toute sa superbe – tour à tour étincelante, caustique et profondément élégiaque. La lecture du chef, qui connaît parfaitement les arcanes de ce répertoire, magnifie l'instrumentation chatoyante de l'ouvrage.

Mais c'est bien la mise en scène de **Laurent Pelly** qui imprime sa marque avec une cohérence remarquable. Disparus les clichés colonialistes du livret original de Cormon et Crémieux : plus question ici de sabir indigène ou de bons sauvages de pacotille : **Agathe Mélinand** a procédé ici à une adaptation des dialogues d'une modernité incisive. Les pirates sont devenus des militaires en treillis, les anthropophages des ouvriers zélés d'un abattoir *high-tech*, et Vendredi – merveilleusement campé par **Mathilde Ortscheidt** – un émigré hispano-américain au passé douloureux, loin du serviteur complaisant de la tradition.

C'est sans doute sur le plateau vocal que se jouait le pari le plus risqué. La distribution parisienne alignait des noms prestigieux – Sahy Ratia, Julie Fuchs, Laurent Naouri. À Angers, c'est un tout autre plateau qui se présente, et l'on est heureux de constater que l'excellence n'est pas l'apanage de la capitale. Dans le rôle-titre, le ténor wallon **Pierre Derhet** est une révélation. Il incarne un Robinson tour à tour

juvénile et cabossé, avec une voix franche, une diction impeccable et des aigus sûrs, conférant au personnage une vulnérabilité touchante. Son air du premier acte, « *Voir, c'est avoir* » – ou plutôt son récit de voyage empreint d'un idéalisme presque baudelairien –, est mené avec une maîtrise des nuances qui augure d'une belle carrière. En face de lui, **Catherine Trottmann** campe une Edwige de haut vol. Passant d'une jeune fille compassée en quête d'amour à une femme libérée, presque survoltée, la soprano alsacienne, aux aigus stratosphériques et maîtrisés, donne à la célèbre romance « *S'il fallait qu'aujourd'hui* » une couleur à la fois cristalline et charnelle. Du très grand art !



Mention spéciale aussi au duo formé par **Apolline Rai-Westphal** (Suzanne) et **Kaëlig Boché** (Toby). Dans un numéro d'une énergie communicative, leur duo de la mort imminente – «

La même broche nous unira » –, où chacun tente de sauver sa peau avec une mauvaise foi jubilatoire, a déclenché l'hilarité générale. La diction éclair de la soprano, la présence scénique irrésistible du ténor, tout concourt à faire de ce moment un des sommets de l'après-midi. Côté « méchants » – si tant est que le terme ait un sens chez Offenbach –, **Marc Scoffoni** est un Jim Cocks proprement inoubliable. Affublé d'une salopette ensanglantée et de lunettes de soleil, le baryton impose une voix mordante et charnue, à la hauteur de la charge sociale que Pelly fait peser sur ce personnage nouveau, contremaître d'une usine à viande où les naufragés deviennent des *steaks*. **Frédéric Caton** (Sir William Crusoé) et **Julie Pasturaud**, seule rescapée de la distribution parisienne, forment un couple parental compassé, dont le duo rigide souligne par contraste l'appel du large de leur fils.

Scéniquement, **Chantal Thomas** a livré un travail d'orfèvre. Le premier acte, situé dans un intérieur bourgeois londonien aux accents années cinquante – mécanique et compassé –, tourne sur une plateau tournant qui dévoile successivement les différents protagonistes. L'ennui feutré de cette famille Crusoé est presque palpable, et l'on comprend que Robinson prenne le large. Puis vient le deuxième acte, et le choc visuel : l'île déserte est devenue un coin reculé de Manhattan, dominé par des gratte-ciel lointains et jonché de tentes de SDF. C'est là que vit Robinson, barbu, hagard, véritable naufragé de la société capitaliste. La tente Quechua devient le métonyme tragique de son royaume. Plus loin, l'usine d'où s'élève une gigantesque enseigne lumineuse « *EAT* » fonctionne comme un *memento mori* industriel. Le gag visuel – il ne restera bientôt plus que la lettre « T » – est à la fois hilarant et profondément noir. Laurent Pelly ne se contente pas de faire rire : il dénonce, sans jamais perdre la légèreté qui est la marque du genre.

Là où Offenbach et ses librettistes concluaient par un mariage et un retour triomphal en Angleterre, Pelly choisit

l'ambiguïté. Dans le troisième acte, les « pirates » endossent l'uniforme kaki de soldats américains, mercenaires de la cupidité. L'atmosphère vire au glauque, l'humour noir prend le pas sur la franche rigolade. Et la conclusion est inattendue : seul, assoupi à l'ombre d'un palmier sous un ciel d'azur peint – un palmier bien réel, incongru et magnifique –, Robinson semble avoir choisi la solitude définitive. Pas de retour à Bristol, pas de rédemption par l'amour. Juste un homme qui, ayant vu la vacuité du monde et l'absurdité de la « civilisation », opte pour le silence et l'isolement. Ce choix, vertigineux, a saisi le public angevin. Après un moment de silence chargé d'émotion, les applaudissements ont éclaté, nourris, sincères, et le rappel collectif à la chanteuse ayant interprété Vendredi – une **Mathilde Ortscheidt** au timbre rond et velouté, émouvante en compagnon travesti au grand cœur – a été l'un des temps forts de cette ovation.



Il serait injuste de ne pas mentionner l'apport considérable du **Chœur d'Angers Nantes Opéra**, préparé par **Xavier Ribes**. Que ce soit dans les ensembles endiablés du premier acte ou dans la litanie grotesque de l'abattoir, les choristes font preuve d'une présence scénique et d'une homogénéité vocale remarquables. L'**Orchestre National des Pays de la Loire**, sous la baguette alerte de **Guillaume Tourniaire**, s'empare de cette partition oubliée avec une évidence confondante. Les bois, incisifs et facétieux, les cordes, tour à tour moelleuses et nerveuses, les cuivres, éclatants sans jamais être vulgaires : tout concourt à servir un Offenbach à la fois électrique et raffiné.

Alors que certaines reprises de productions à succès peinent à trouver leur second souffle, ce *Robinson Crusoé* angevin s'impose comme une réussite totale. Grâce à **Angers Nantes Opéra**, le public venu nombreux a eu le privilège d'assister à une représentation unique, mais ceux qui n'ont pas pu faire le déplacement auront l'opportunité de se rattraper au **Théâtre Graslin de Nantes (du 31 mai au 4 juin)**, puis à l'**Opéra de Rennes (du 16 au 24 juin)**, avec la même distribution. Une seule certitude : si vous aimez Offenbach, si vous aimez l'opéra qui ose tout, si vous voulez voir comment un chef-d'œuvre oublié peut résonner avec les angoisses du XXI^e siècle, ne manquez pas cette odyssée déjantée – en profitant par exemple de la **retransmission du spectacle en direct dans le cadre d'OPERA SUR ECRANS, le 18 juin 2026 !**

CRITIQUE, opéra. ANGERS, Grand-Théâtre, le 10 mai 2026.
OFFENBACH : Robinson Crusoé. P. Derhet, C. Trottmann, G.

**CRITIQUE, opéra. LILLE, Opéra
de Lille, le 9 mai 2026.
MOZART : La Flûte enchantée.
Suzanne Andrade et Barrie
Kosky / Riccardo Bisatti**

A l'Opéra de Lille, la féerie visuelle imaginée
par Suzanne Andrade et Barrie Kosky revisite *La
Flûte enchantée* de W. A. Mozart, accueillie par un
succès public chaleureux, comme ailleurs dans le
monde : malgré quelques réserves sur les
conséquences dramaturgiques du concept,
l'imaginaire dédié au cinéma muet expressionniste
allemand des années 1920 séduit par sa fantaisie
délurée et accessible à tous – petits comme
grands.

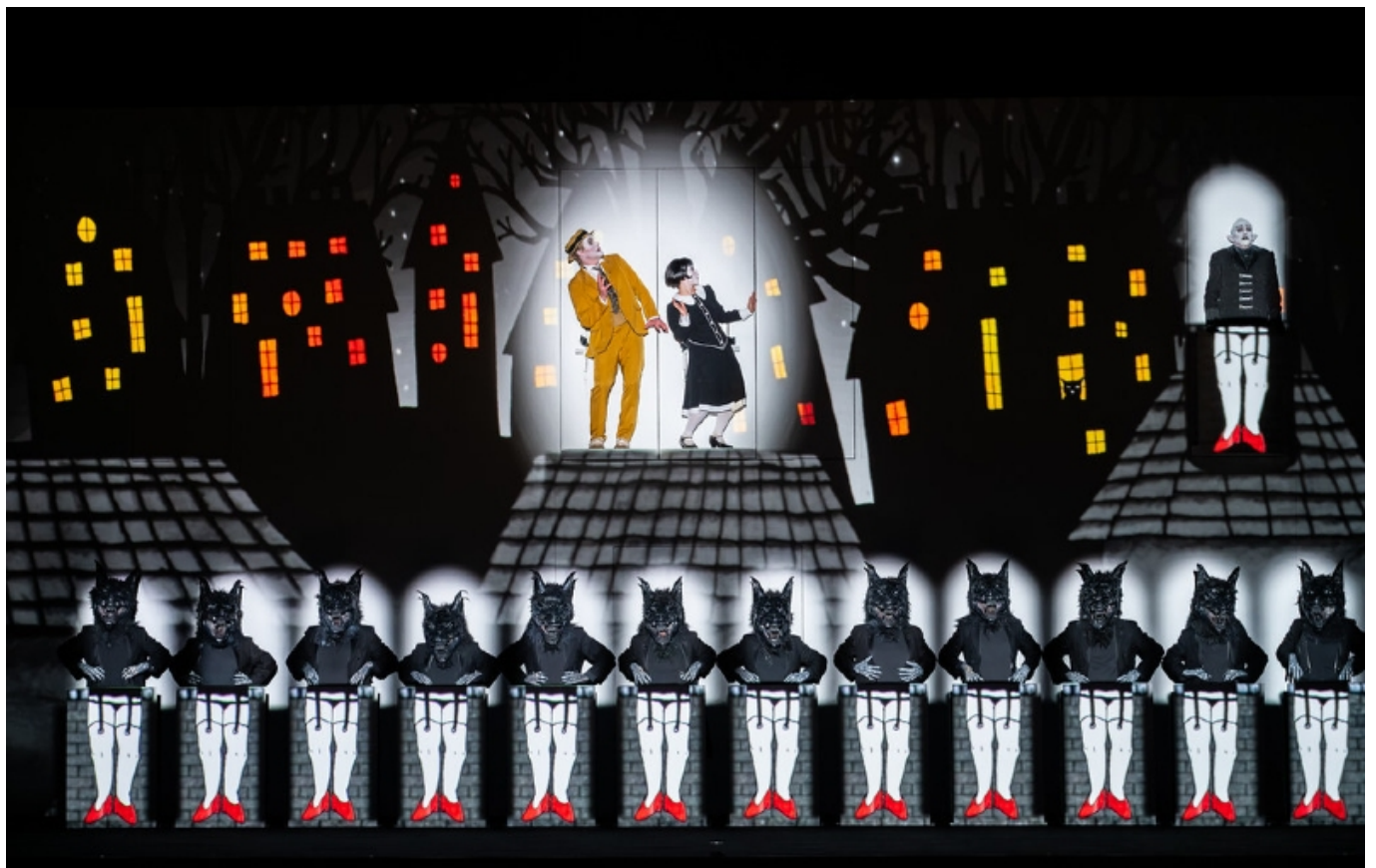
La Flûte enchantée figure parmi les cinq opéras les plus joués
au monde, toutes langues confondues, et reste le premier donné
en langue allemande. Entre théâtre populaire et élévation

philosophique, son livret foisonnant conjugue des références maçonniques et des figures symboliques telles qu'Isis et Osiris, tout en incluant des éléments plus problématiques pour une lecture contemporaine, de la misogynie à la promotion du patriarcat. Comment rendre lisible cette complexité sans en trahir l'esprit, ni en alourdir le propos ?

Confronté à ces questionnements, Barrie Kosky, ancien directeur général de la *Komische Oper Berlin* (2012-2022) – et déjà applaudi *in loco* dans *Semele* de Haendel en 2022 -, a choisi une approche originale centrée sur la simplification des enjeux, sous forme de conte initiatique. La principale novation vient du remplacement des dialogues parlés par des intertitres à la manière des films muets, accompagnés au *pianoforte* (extraits des *Fantaisies K. 397 et K. 475* du même Mozart). Le spectateur gagne ainsi en rythme ce qu'il perd en compréhension des références précitées (toujours présentes dans le texte chanté), dont l'explicitation du sens apparaît dès lors contournée. L'idée s'avère brillante en ce qu'elle évite les tunnels parlés, parfois mal servis par les chanteurs, mais réduit l'épaisseur psychologique des personnages, en particulier ceux dévolus au contraste comique. Ainsi de Papageno et Papagena, qui perdent l'essentiel de leur place de contrepoids populaire et terrien face au chemin d'élévation spirituelle et intellectuelle emprunté par Tamino.

D'où vient pourtant que le spectacle fascine, à l'instar d'autres productions de **Barrie Kosky**, tout aussi audacieuses dans les transformations opérées (voir notamment sa *Carmen* à Francfort) ? Le concept, imaginé avec **Suzanne Andrade**, consiste à plonger le spectateur dans un *maëlstrom* d'images animées, projetées sur un unique mur blanc, dans lequel s'insèrent les chanteurs à la manière d'automates. La réalisation technique virtuose impressionne par sa précision millimétrée, autant que par l'imaginaire visuel d'une incroyable richesse dans la variété de ses emprunts, en hommage à l'âge d'or du cinéma muet au début du XXe siècle.

Toute une série d'icônes emblématiques est ainsi convoquée, du vampire *Nosferatu* à *Betty Boop* (inspirée de l'actrice américaine Louise Brooks), en passant par Buster Keaton. L'exagération et la déformation des perspectives, caractéristiques de l'expressionnisme, s'accompagne quant à elle d'une stylisation du graphisme, avec quelques ajouts issus de l'Art nouveau et de l'Art déco. Quelques éléments propres au cabaret viennent aussi rythmer l'ensemble, en un humour bon enfant et souvent inattendu dans ses assemblages poétiques et surréalistes.



Face à cette réussite visuelle, le plateau vocal réuni se montre de haute tenue, jusque dans le moindre second rôle. Ainsi du Tamino au chant éloquent de **Mingjie Lei**, dont la voix blanche séduit par sa clarté d'articulation et son opulent médium. La Pamina de **Natasha Te Rupe Wilson** n'est pas en reste

dans l'élégance des phrasés, soutenus par une attention au texte. On apprécie également le timbre gourmand et parfaitement projeté de **Jarrett Ott** (Papageno), dont la réduction du rôle parlé ne peut malheureusement lui offrir toutes les ressources drolatiques attendues. La voix plus légère de **Regina Koncz** (La Reine de la Nuit) se régale des vocalises, d'une souplesse aérienne, sans donner une dureté excessive à son interprétation. **Adrien Mathonat** (Sarastro) se distingue quant à lui par sa noblesse de phrasés, tandis qu'**Elmar Gilbertsson** apporte à Monostatos une palette de couleurs étonnamment variée pour ce rôle, souvent plus ténébreux.

Enfin, le jeune **Riccardo Bisatti** (né en 2000) anime la soirée d'un geste aussi élégant qu'allégé, malgré quelques traits appuyés dans les *tutti* lors de l'ouverture. Surtout, sa capacité à ne jamais couvrir le plateau s'accompagne d'une sensibilité admirablement différenciée pour alterner entre les tempéraments tragique et comique.



CRITIQUE, opéra. LILLE, Opéra national de Lille, le 9 mai 2026. MOZART : La Flûte enchantée. Mingjie Lei (Tamino), Natasha Te Rupe Wilson (Pamina), Jarrett Ott (Papageno), Regina Koncz*, Alma Ruoqi Sun (La Reine de la Nuit), Adrien Mathonat (Sarastro, L'Orateur), Elmar Gilbertsson (Monostatos), Judith Fa (Papagena), Galina Ermakova (piano), Chœur de l'Opéra de Lille, Virginie Déjos (Cheffe de chœur), Orchestre National de Lille, Riccardo Bisatti (direction musicale) / Suzanne Andrade et Barrie Kosky (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra national de Lille, à Lille, jusqu'au 26 mai 2026. Crédit photographique (c) Frédéric Iovino

CRITIQUE, danse. LA SEINE MUSICALE, le 6 mai 2026. Angelin PRELJOCAJ : REQUIEM(S) par le Ballet Preljocaj

Chez Angelin Preljocaj, la mort n'est jamais immobile. Elle traverse, secoue, fracture, consume, mais, surtout, elle oblige le vivant à inventer de nouveaux gestes pour ne pas sombrer. Avec *Requiem(s)*, repris ici deux ans après sa création, le chorégraphe franco-albanais propose

une sorte d'architecture de survie, une liturgie physique où les corps s'agrippent encore à l'élan vital alors même que tout semble promis à la disparition.

Le spectacle frappe d'abord par sa densité organique. Dix-neuf danseurs envahissent le plateau comme une matière mouvante, compacte, presque tellurique. Chez Preljocaj, le groupe n'est jamais décoratif : il agit comme une pression. Une communauté humaine en état de tension permanente. Les lignes se forment puis se désagrègent... les masses s'effondrent avant de renaître dans une autre configuration. Le chorégraphe retrouve ici cette science très particulière du mouvement collectif où chaque trajectoire individuelle semble absorbée dans une respiration plus vaste.

Mais *Requiem(s)* impressionne avant tout parce qu'il refuse le piège du dolorisme. Là où tant d'œuvres consacrées au deuil s'abîment dans une gravité monochrome, Preljocaj ose la collision des intensités. Le noir y côtoie l'extase. La rage surgit au milieu du sacré. La brutalité métallique de *System of a Down* fracture soudain les élévations liturgiques de Ligeti ou de Mozart ; cette hétérogénéité musicale qui pourrait tourner au collage démonstratif, devient ici un langage émotionnel profondément contemporain. Comme si le deuil moderne ne pouvait plus parler une seule langue. Variations sur le thème de la mort...

Le plus fascinant demeure la capacité du chorégraphe à ritualiser l'effondrement sans jamais le figer. Les tableaux s'enchaînent comme des visions fugitives : procession spectrale, convulsions collectives, duos suspendus entre abandon et résistance. Certaines images évoquent Bosch, Bacon ou des *Pietà* décomposées par l'époque contemporaine ; d'autres rappellent combien Preljocaj reste un superbe artisan des articulations humaines, capable de faire surgir une émotion

abyssale d'un simple déséquilibre du torse ou d'une torsion du bras.

Visuellement, l'œuvre atteint parfois une puissance hypnotique rare. Les éclairage sculptent les interprètes comme des apparitions intermittentes ; les silhouettes émergent du noir avant d'y replonger, avalées par une obscurité qui agit presque comme un partenaire de danse. La scénographie spartiate d'**Adrian Chalgard** participe au vertige mental mis en scène, cet état où le réel devient instable, poreux, traversé de présences invisibles...

Et pourtant, malgré la douleur omniprésente, quelque chose insiste : une jubilation étrange, presque insolente. C'est peut-être là que *Requiem(s)* devient profondément personnel. Preljocaj met en mouvement le refus viscéral de laisser les morts gagner totalement du terrain sur les vivants. D'où cette énergie féroce qui irrigue la pièce et qui s'apprécie davantage dans les parties de l'*opus* à effectifs réduits : le pas de quatre masculin, haletant, ou encore un pas de cinq qui paraît comme un prélude à une agression... D'où aussi cette sensation troublante que chaque séquence danse autant contre la mort qu'avec elle.

À 67 ans, **Angelin Preljocaj** a signé l'une de ses créations les plus intimes, mais aussi l'une des plus libres. Le geste y paraît débarrassé de toute nécessité de séduire dans cette reprise. Ne reste qu'une urgence : transformer l'absence en mouvement. Et rappeler, par le biais d'un enregistrement de Gilles Deleuze vers la fin du ballet, qu'il ne faut « *pas confondre le bourreau et la victime* ».



CRITIQUE, danse. LA SEINE MUSICALE, le 6 mai 2026. Angelin
PRELJOCAJ : REQUIEM(S) par le Ballet Preljocaj. Crédit
photographique (c) droits réservés

CRITIQUE, festival.
DEAUVILLE, 30ème Festival de

Pâques (Salle Elie de Brignac), les 30 avril, 1er et 2 mai 2026. Mozart, Schubert, Bach, Mahler...

Comment fêter un anniversaire et, surtout, comment le réussir ?... En se souvenant avec bonheur des réussites du passé, et en se tournant résolument vers l'avenir. C'est, en quelque sorte, la méthode adoptée – avec succès ! – par le Festival de Pâques de Deauville... âgé de 30 ans ! Il a associé pour l'occasion ses fondateurs et les jeunes pousses en une chaîne de transmission chère au créateur de l'événement Yves Petit de Voize, soutenu dès l'origine par le Maire de Deauville, Philippe Augier.

Construit sur 3 *week-ends* à partir du 18 avril 2026, le Festival s'achevait par un *week-end* de 3 jours, du 30 avril au 2 mai. Au programme de la première journée: Schubert, Mozart, Brahms. Cette première soirée du jeudi 30 avril démarre sur les chapeaux de roue avec l'interprétation de l'*Octuor opus 166* de **Franz Schubert**. Cette pièce d'une durée conséquente et comportant pas moins de 6 mouvements débute sur un accord tenu et se poursuit dans un climat typiquement schubertien, tout de tendre chaleur et de couleur romantique. L'*Octuor* n'est qu'une succession de séquences rêveuses puis brusquement sombres, dans lesquelles excellent les trois instruments à vent qui détiennent chacun, tour à tour, un rôle de soliste, et principalement la clarinette, admirablement jouée par **Florent**

Pujuila, et suivie de près par **Julien Hardy** au basson et **Guillaume Têtu** au cor. Leurs camarades violonistes, altiste, et contrebassiste sont bien sûr pleinement des solistes, ce qui donne à cette pièce tantôt des allures de symphonie de chambre, tantôt un style de concerto pour clarinette et ensemble à cordes. Ces dernières ont été très bien représentées par **Sarah Nemtanu**, premier violon, **Ayako Tanaka**, 2ème violon, **Lise Berthaud**, alto et **Boris Trouchaud**, contrebasse.

La deuxième partie de la soirée consistait en deux duels fraternels, amicaux et passionnés, entre deux pianistes. L'un confirmé: **Théo Fouchenneret**, l'autre plus jeune mais tout aussi brillant: **Arthur Hinnewinkel**. Le premier duel avait pour objet un bijou de **W. A. Mozart**, sa *Sonate pour deux pianos K 448* composée en 1781. Cette pièce a beau être connue, elle surprend toujours par son génie et éblouit l'auditeur. Le deuxième, qui clôt la soirée, nous plonge dans le romantisme tardif de **Johannes Brahms**, avec ses *Variations sur un thème de Haydn pour deux pianos, opus 56b*. La belle complicité des deux pianistes ajoutait au bonheur de cette musique que Brahms avait adaptée pour deux pianos (écrite à l'origine pour piano seul) pour le plaisir de la jouer avec Clara Schumann...



La deuxième soirée, celle du 1er mai, offrait une toute autre atmosphère. On se tournait avec **Alban Berg** (1885-1935) et **Gustav Mahler** (1860-1911) vers le début du XXème Siècle. Deux œuvres au programme, mais en réalité une 3ème s'est invitée dans cette soirée... nous la rejoindrons plus loin. Tout d'abord un programme vocal avec les *Sept Lieder de jeunesse* d'Alban Berg, op.57 (1928), pour voix et orchestre, dans sa version transcrite pour ensemble de chambre par le néerlandais Reinbert de Leeuw en 1985. Pour cette partition, Berg a fait appel à divers poètes: Nikolaus Lenau, Theodor Storm, Rainer Maria Rilke, mais aussi à Paul Hohenberg à qui l'on doit le texte du dernier *Lied Sommertage* (*Jours d'été*) qui conclut le cycle : « *Maintenant il n'y a pas de mot, et des images, l'une après l'autre, te viennent et te comblent entièrement* ». Ce sont les mots mêmes du bonheur qui était alors celui du

compositeur. Si cette œuvre n'était pas en soi une découverte, son interprète de ce soir en était une. La soprano **Margaux Poguet** a littéralement révélé cette musique si étrange, elliptique par certains aspects et aussi si romantique. Elle a, en musicienne accomplie, merveilleusement transmis le message, accompagnée par l'Atelier de musique dirigé par **Gabriel Duriat**, qui débute une prometteuse carrière de chef d'orchestre. Précisons que cet Atelier est une structure originale propre au Festival, qui ne regroupe les jeunes solistes que le temps du Festival. L'heureuse surprise est venue de l'interprétation, en quelque sorte au pied levé, de l'*Adagietto* de la *5ème Symphonie* de Gustav Mahler par l'Atelier de musique, ce qui n'était pas prévu initialement... Les musiciens avaient exprimé le désir d'interpréter ce moment de grâce, d'intimité et d'émotions.

Enfin, cette soirée se terminait avec la *4ème Symphonie* de Gustav Mahler, interprétée dans la version de la transcription pour ensemble de chambre d'Erwin Stein, datant de 1921. Cette pièce symphonique est la plus épurée de toutes les *Symphonies* composées par Gustav Mahler, et se prête idéalement à une transcription pour ensemble de musique de chambre. Là encore, Margaux Poguet et l'Atelier de musique ont restitué la puissance émotionnelle et la tension dramatique de cette partition qui s'achève avec un poème extrait du *Knaben Wunderhorn*, *Le Cor Merveilleux de l'Enfant* (compilation de textes traditionnels allemands, effectuée par les romantiques allemands Achim von Arnim et Clemens Brecht). Ce texte chante joies et plaisirs de la vie céleste ; le poème choisi s'intitule *Das himmlische Leben*, *la Vie céleste*... La soliste a été bouleversante et a plongé le public, la pièce achevée, dans un silence religieux.



Le troisième acte de ce *week-end* anniversaire, le samedi 2 mai, se voulait exemplaire du Festival. Avec l'entrée en scène des musiciens ayant plus particulièrement marqué, chacun dans sa génération, sa présence dans le monde musical. Le violoniste **Renaud Capuçon**, le plus ancien, qui a été présent au Festival dès sa création ; le violoncelliste **Edgar Moreau**, le plus jeune des trois musiciens, et enfin le pianiste **Bertrand Chamayou**, reliant les générations. La première partie de ce concert, en quelque sorte « de Gala », était consacrée à **J. S. Bach** et à **Gabriel Fauré**. Edgar Moreau s'est emparé, dans un mélange de vigueur et de délicatesse, propre à son jeu, de la *Suite n° 2 pour violoncelle BWV 1008* de Bach. On ne pouvait guère rêver mieux comme entrée en matière. Il émane de cette pièce une poésie remplie de spiritualité qui voisine avec la joie populaire savamment exprimée par le Cantor de

Leipzig : Edgar Moreau y est exemplaire.

Cette soirée se poursuivait avec la *Sonate n°1, opus 13* de Gabriel Fauré. Cette pièce de jeunesse du compositeur qui fit sensation lors de sa création en 1877 comporte 4 mouvements. Les interprètes ont choisi un *tempo* très rapide. Les deux musiciens ont semblé vouloir contredire, d'entrée de jeu, une certaine façon de jouer Fauré, c'est-à-dire systématiquement en douceur et parfois proche de l'évanescence. Cela étant rappelé, et la virtuosité accomplie des deux interprètes n'étant plus à démontrer, on aurait peut-être apprécié plus de poésie, d'intériorité...? Par bonheur, le *Trio n°1* de **Félix Mendelssohn**, opus 49, a permis à ce concert anniversaire de s'achever en apothéose. Complices comme jamais, nos trois virtuoses se sont retrouvés et ont rivalisé de talent pour livrer une interprétation pleinement aboutie d'une pièce majeure du compositeur allemand. Nos trois interprètes de la soirée, comme délivrés, ont fait chanter comme jamais cette pièce sublime qui avait enchanté Robert Schumann, lequel avait parlé, à son propos de fraîcheur magique...!

BON ANNIVERSAIRE, cher Festival de Pâques de Deauville !... sans oublier les 25 ans de sa version estivale, qui se tiendra cette année du 31 juillet au 8 août.

CRITIQUE, festival. DEAUVILLE, 30ème Festival de Pâques (Salle Elie de Brignac), les 30 avril, 1er et 2 mai 2026. Mozart, Schubert, Bach, Mahler... Crédit photographique (c) Droits réservés

**CRITIQUE, opéra. MARSEILLE,
Opéra municipal, le 7 mai
2026. WAGNER : L'Or du Rhin.
A. Duhamel, M. Lebègue, Z.
Nagy, S. Camps, E. Hache...
Michele SPOTTI / Charles
ROUBAUD**

Il avait trente ans que la musique de *L'Or du Rhin* n'avait plus enveloppé les murs art déco de l'Opéra de Marseille. Et le retour du *Prélude* du *Ring* de Richard Wagner dans la cité phocéenne, trente ans après sa dernière apparition, s'est avéré comme un véritable manifeste : celui signé par Michele Spotti pour un chantier monumental – la *Tétralogie* – dans une superbe mise en scène imaginée par Charles Roubaud. La gageure était de taille : comment capturer la naissance du monde, la fluidité du Rhin primitif et la suffisance des dieux dans un écrin qui n'a rien d'une fosse sacrée comme celle de Bayreuth ? Pari réussi, et même au-delà. Cette production offre une lecture aussi limpide que sophistiquée qui prouve que Marseille n'est pas qu'un temple du *belcanto* !

Le parti pris du metteur en scène marseillais **Charles Roubaud** est assumé dès le lever de rideau. Adieu les fonds vaseux et les ondines échevelées : nous pénétrons ici dans les bureaux feutrés de la « *Rheinbank* ». Les célèbres filles du Rhin, ici en banquières glacées, se jouent d'un Alberich réduit au rang d'agent d'entretien. Cette relecture, qui doit beaucoup à l'éclairage savant de **Jacques Rouveyrollis** – mêlant chaleur bleutée et ruissellements dorés – ainsi qu'aux projections déliées de **Julien Soulier**, installe d'emblée un parallèle avec le capitalisme sauvage. On pense à l'audace de Chéreau, mais Roubaud possède sa propre grammaire. L'or du Rhin n'est donc plus un métal convoité au fond de l'eau, mais un actif financier enfermé sous blindage. Ce faisant, la répulsion qu'Alberich inspire aux trois banquières tient autant à son physique ingrat qu'à son statut social infime – comme si Wagner, relu sous l'angle des classes, devenait soudain plus brûlant que jamais.

Les décors d'**Emmanuelle Favre** jouent sur une épure sophistiquée : des colonnes rectangulaires, véritable colonne vertébrale du dispositif, que les projections métamorphosent selon les tableaux. Un plan incliné donne de la profondeur et offre une lisibilité parfaite aux chanteurs, tandis qu'un cercle pivotant hiérarchise visuellement les dieux, les nains et les géants. Ce mécanisme, brillant dans son intention symbolique, a parfois tendance à alourdir la machine – notamment lorsqu'il cache une partie du fameux trésor d'Alberich – mais l'ensemble respire une clarté dramatique souvent introuvable dans les productions contemporaines. L'autre trouvaille majeure concerne le *Walhalla*. Ni temple païen, ni forteresse médiévale : un curieux hybride entre palais byzantin et *building* art-déco, vers lequel les dieux s'élèvent serrés dans un ascenseur lors du final. On sourit devant cet embourgeoisement céleste, mais jamais la musique de Wagner n'en souffre.

Katia Duflot a composé des costumes qui disent tout des

rapports de force. Les nains esclaves portent des tenues d'ouvrier usées, sueurs et crasse suggérées ; les déesses (Fricka en argenté, Freia en tons clairs) flottent dans des robes longues ; les dieux mâles arborent vestes boutonnées et cols officiers. Seul Loge dénote : une veste en simili cuir échancrée, un tatouage apparent, une allure de transfuge – comme si le dieu du feu refusait d'entrer dans le moule bourgeois. Les vidéos de **Julien Soulier**, intégrées avec intelligence, rendent avec habileté des effets scéniques délicats : la disparition d'Alberich sous l'emprise du heaume magique, ses métamorphoses fulgurantes, ou encore la descente d'une colonne qui engloutit brutalement le pommier d'or au moment de l'enlèvement de Freia. On notera également le recours à des effets vocaux amplifiés lors des persécutions de Mime – une idée qui souligne la cruauté mécanique du monde des *Nibelungen*.



Dans la fosse, **Michele Spotti** confirme ses affinités électives avec le répertoire germanique. Le jeune chef transalpin, Chevalier des Arts et des Lettres et directeur musical de l'institution phocéenne, ne se contente pas d'accompagner : il tisse. Son approche rappelle cette grande tradition italienne de direction wagnérienne chère à Toscanini, où la clarté architecturale prime sur la brume mystique. Spotti connaît la puissance tellurique de la musique de Wagner et utilise l'orchestre marseillais à bon escient. Là où certains chefs noient les chanteurs, lui sculpte un écrin sonore d'une lisibilité rare. L'*incipit*, avec ses 136 mesures de *crescendo* sur un unique accord de *mi bémol majeur*, fut un moment de suspension magique : un gargouillis primal sorti des contrebasses, qui a grandi organiquement jusqu'à devenir cette vague sonore enveloppant le public. La spatialisation pensée par Spotti (cordes à jardin, cuivres à cour, percussions dans les loges d'avant-scène) crée cette illusion d'un théâtre total où la musique envahit la salle sans jamais écraser les chanteurs. Les harpes, quasiment dissimulées, jetaient des pépites d'argent sur les vocalises aqueuses des Filles du Rhin, tandis que les enclumes des *Nibelungen* résonnaient avec une précision métronomique terrifiante dans les souterrains.



Mais la véritable pépite de cette production est l'hommage vibrant rendu à la jeune garde lyrique française. Là où trop de grandes maisons internationales puisent dans un vivier interchangeable, Marseille affiche un plateau de solistes majoritairement francophones d'une homogénéité confondante. [Après son écrasant succès dans le rôle du Hollandais en début d'année à Rouen](#), **Alexandre Duhamel** s'avère à nouveau comme le pilier central de la soirée. Sans le rôle germanique parfois forcé, son baryton-basse possède l'autorité naturelle et la noblesse de timbre qui conviennent au père des dieux. Il évite l'écueil du colosse beau mais faible ; son Wotan est rusé, tourmenté, et sa prestation vocale s'achève avec une fatigue divine parfaitement incarnée. **Samy Camps**, dans le rôle de Loge, est le météore de la distribution. Volubile, intelligent vocalement, son ténor a su trouver les couleurs acides et la souplesse serpentine nécessaires à ce rôle caméléon. **Marion Lebègue** (Fricka) est une autre une révélation. Loin de

l'épouse acariâtre, elle incarne une déesse du foyer souveraine. Son timbre est chaud, projeté avec une autorité naturelle ; son mezzo possède cette largeur qui a fait les grandes Fricka. De son côté, **Élodie Hache** incarne une déesse de la jeunesse (Freia), dont le soprano éclatant et généreux traverse la fosse avec une facilité désarmante. **Eric Huchet** (Froh), avec un timbre parfaitement projeté, incarne un dieu de la joie et du printemps dont la légèreté vocale fait cruellement défaut dans trop de distributions. À ses côtés, **Yoann Dubruque** (Donner) est une petite merveille de caractérisation, un Dieu dont la voix tranche superbement sur les graves de l'orchestre.

Face aux dieux, il faut un *Nibelung* répugnant vocalement. Le baryton hongrois **Zoltan Nagy** n'est pas répugnant... il est fascinant. Son baryton possède une puissance de nuisance incroyable. La malédiction de l'anneau, dans sa bouche, n'est pas un cri de *cartoon*, mais une prophétie caverneuse qui glace le sang. Le ténor roumain **Marius Brenciu** campe Mime, le frère geignard d'Alberich, mais sans être la simple caricature du nain pleurnichard : il en donne une lecture vocale d'une subtilité confondante. Le timbre, aigu et presque métallique là où il faut, se fait tour à tour obséquieux, terrifié et rageur. Sa voix traverse la fosse avec une clarté étonnante, notamment dans les scènes de persécution où les effets d'amplification utilisés par la production renforcent son statut de victime expiatoire. Du côté des Géants, **Patrick Bolleire** campe un Fasolt taillé dans le granit. Sa basse, sombre et rocailleuse, possède juste ce qu'il faut de velours pour que la plainte amoureuse du géant bâtisseur ne devienne pas une simple rumination grave, mais un authentique moment d'humanité. Quant au jeune **Louis Morvan**, dans le rôle de Fafner, il est sans doute la plus belle découverte de cette production. Sa basse, d'une noirceur presque tellurique, n'a rien à envier aux grandes voix germaniques. Il y a dans ce Fafner une autorité naturelle, un chic dans la menace, mais aussi un grain de voix singulier qui permet d'espérer le plus

bel avenir. **Cornelia Oncioiu**, dans le rôle d'Erda, n'a qu'une scène, celle de l'avertissement, et pourtant elle la marque au fer rouge. Sa voix monte des profondeurs de la terre (ou des dessous de la scène marseillaise) avec une gravité chthonienne irrésistible. Enfin, les Filles du Rhin – **Amandine Ammirati**, **Marie Kalinine** et **Lucie Roche** – forment un trio d'une précision d'orfèvre. Leurs voix se mêlent et se répondent avec une légèreté qui contraste superbement avec la lourdeur tragique à venir.

Marseille réussit son entrée dans le *Ring*, et la cité phocéenne rappelle qu'elle est une terre d'opéra vivante, audacieuse et vocalement somptueuse. On ressort de là avec une seule envie : entendre *La Walkyrie* braver les orages de cette même fosse. Espérons que cette *Tétralogie*, débutée sous les meilleurs auspices, ne s'arrêtera pas en si bon chemin !...

Critique, opéra. MARSEILLE, Opéra municipal, le 7 mai 2026.
WAGNER : L'Or du Rhin. A. Duhamel, M. Lebègue, Z. Nagy, S. Camps, E. Hache... Michele SPOTTI / Charles ROUBAUD. Crédit photographique (c) Camille Rovera

CRITIQUE, concert. LA SEINE

MUSICALE, le 5 mai 2026. Oeuvres de Sergueï RACHMANINOV. Nikita Mndoyants (piano), Orchestre Appassionato, Mathieu Herzog (direction)

Le Chef d'orchestre Mathieu Herzog et son *Orchestre Appassionato* poursuivent l'Intégrale symphonique Rachmaninov initiée en 2025, et qui a donné vie à un premier enregistrement de deux oeuvres du compositeur : la *1ère Symphonie* et le *3ème Concerto pour piano et orchestre*, enregistrement paru en mars 2026 avec le label « *Appassionato* » .

Au programme de cet Acte II : la *3ème Symphonie* et le *2ème Concerto pour piano*. Une fois n'est pas coutume: **Mathieu Herzog** a décidé de débiter le concert par la partie symphonique, à l'inverse de ce qui se pratique en général. Avant d'aborder la *Symphonie* et, en quelque sorte, en forme de préambule, l'*Orchestre Appassionato* a interprété la *Vocalise*, pièce très connue. Cette *Vocalise opus 34 n°14* est une brève mélodie composée par **Sergueï Rachmaninov** en 1915 en tant que dernière pièce des *Romances Opus 34*. A l'origine, elle a été écrite pour une voix de soprano ou de ténor, avec accompagnement au piano. Sans paroles, chantée sur une voyelle, d'où le terme de « *vocalise* ». Dans cette version orchestrale – celle de Rachmaninov lui-même, choisie par

Mathieu Herzog – le thème bien connu est exposé aux cordes, puis repris tour à tour par le cor anglais, la clarinette et la flûte; elle emporte l'auditeur malgré sa brièveté.

La 3ème *Symphonie* est en tonalité de *la mineur*... étant observé que les *Symphonies* composées par Rachmaninov sont toutes en tonalité mineure. Cette pièce est la dernière *Symphonie* du compositeur russe. Composée en 1936, elle a été créée en novembre de la même année et comporte trois mouvements. Elle est d'une redoutable complexité, et nous plonge dans un climat musical contrasté, à l'image des premières mesures du 1er mouvement indiqué « *Lento- Allegro moderato* » : brusque, emporté, mais aussi grave, sombre et intérieur. Cette pièce présente des allures de poème symphonique avec sa succession de séquences, comme autant de récits. On pense parfois à quelques pièces de ce genre de Richard Strauss. On peut percevoir aussi des réminiscences mélodiques de la *Symphonie Classique* de Sergueï Prokofiev, notamment dans le 3ème et dernier mouvement de la *Symphonie*... Sollicitant un orchestre très fourni, avec un recours puissant, voire tellurique, aux nombreuses percussions et aux non moins nombreux cuivres, le voyage musical qui nous est offert est riche en rebondissements heurtés, en accidents sonores, en tapis de cordes murmurées. Une sorte de narration chaotique. Il fallait la tranquille et solide maîtrise de Mathieu Herzog pour venir à bout de la plus belle des manières de cet ouvrage étrange, mais néanmoins poignant.

La soirée se poursuivait et se concluait avec le célébrissime 2ème *Concerto* pour piano et orchestre en trois mouvements, sans conteste la pièce la plus connue du compositeur. Souvent, mais à tort, il a été décrit comme témoignant d'une sensiblerie surannée... Mais qui peut raisonnablement rester insensible à cette surabondance de thèmes, à cette richesse mélodique, à ce *maelström* de cordes vibrantes qui laisse pantois ?... Celui qui a permis cette belle interprétation, c'est le pianiste **Nikita Mndoyants**, admirable virtuose. Tout

dans son jeu est simplicité, au seul profit de la musique, et on lui en sait gré. Nikita Mndoyants est d'ailleurs associé à ce « *Cycle Rachmaninov* » et il enregistrera toute la partie piano qu'il contient, à savoir les quatre *Concertos pour piano* de Rachmaninov et la fameuse *Rhapsodie sur un thème de Paganini pour piano et orchestre, opus 43*. Sa technique pianistique russe est ici la bienvenue dans cette partition d'une exceptionnelle difficulté. Parfois, son jeu a pu sembler un peu sec. Mais peut-être a-t-il eu le souci de contredire justement les reproches émis à l'endroit de Rachmaninov sur sa musique et son romantisme que certains jugent « excessif » ? La virtuosité de Mndoyants fait merveille et rend justice à cette géniale partition qui a tant enchanté ! Bien sûr, il ne pouvait échapper aux *bis* qui lui étaient réclamés par un public enthousiaste, lequel fut amplement récompensé de ses applaudissements: l'*Etude-Tableau n°4 en si mineur* de l'*Opus 39* de Rachmaninov et une *Sonate* de Scarlatti, le tout écouté dans un silence religieux.

Le Chef **Mathieu Herzog** a réuni autour de lui une pléiade de jeunes musiciens qui lui vouent visiblement admiration et fidélité. Cela se ressent dans la restitution sonore des œuvres interprétées ce soir qu'il a dirigées en puissance et en sérénité. Son mérite est d'avoir banni de son interprétation toute l'emphase inutile qui entache nombre d'interprétations d'œuvres de Rachmaninov. Enfin, on rappellera que ce « *Cycle Rachmaninov* » est, suivant le désir de Mathieu Herzog, entièrement enregistré en public, avec le *Label Appassionato*. Particularité de ce soir, comme pour tous les concerts de ce Cycle: la captation du concert était déjà disponible à la sortie du concert sous forme digitale. Le public intéressé pouvait ainsi recevoir le cd « *physique* » avant la date de sortie officielle..

CRITIQUE, concert. LA SEINE MUSICALE, le 5 mai 2026. Oeuvres de Sergueï RACHMANINOV. Nikita Mndoyants (piano), Orchestre Appassionato, Mathieu Herzog (direction). Crédit photo (c) Droits réservés

CRITIQUE, opéra. NANTES, Théâtre Graslin, le 6 mai 2026. Othman OUATI : Solaris [création]. Victoire Bunel, Miroirs Étendus, Omar Louati [direction]

ANGERS NANTES OPÉRA poursuit son exploration des écritures contemporaines tout en réservant une place légitime aux nouveaux dispositifs scéniques : la production de *Solaris* illustre ce choix artistique exemplaire, affichant le spectacle au Théâtre Graslin, après la première mondiale, réalisée à la

Condition Publique Roubaix le 29 avril dernier.

Photo © Simon Gosselin

« **Solaris** », roman du polonais **Stanislaw Lem** [1961] est un modèle de la littérature d'anticipation : c'est une utopie fantastique qui à travers l'évocation d'une planète lointaine, et longtemps inaccessible, aux ressources et phénomènes inexpliqués, interpelle l'âme de ceux qui l'approchent, et suscitent chez eux un cheminement voire un bouleversement intérieur qui exacerbe leur propre conscience.

C'est exactement l'expérience que fait sur scène la mezzo-soprano soliste incarnant l'héroïne de Lem, Hélène Aurel (très engagée Victoire Bunel). La partition conçue par le compositeur contemporain **Othman LOUATI** met en avant la soprano seule en scène, à laquelle l'orchestre requis apporte son flamboyant habillage sonore ; il comprend éléments spécifiques, une guitare électrique et un synthétiseur analogique traitant le son en temps réel. On note comme toujours chez l'auteur déjà applaudi pour son précédent ouvrage « *Les ailes du désir* » [2023], la maîtrise des atmosphères enveloppantes, ce goût délectable pour les timbres dont ce soir ceux du cor, de la clarinette, de la flûte... outre les cordes habituelles (violon, alto, violoncelle).

La chanteuse conteuse, est notre guide ; l'exploratrice, dans le cadre d'une mission d'observation de Solaris succombe aux effets de la fièvre bleue, mal diffus inexorable, qu'exerce la planète sur ses trop proches observateurs, les menant à la folie. Dans le cas de l'héroïne, il s'agit moins d'une agonie destructrice que d'une révélation libératrice, une sorte d'extase qui l'amène en fin de session, à vivre l'unité

primordiale que recherche chaque être vivant, en se fondant dans le grand corps cosmique universel.

Comme « *Dune* » de Franck Herbert [1965], « *Solaris* » de Lem dénonce en réalité l'humanité barbare qui ne cesse d'exploiter et détruire chaque système découvert, rompant l'équilibre originel ; écologiste, le texte de Lem comme d'Herbert, dénonce l'atteinte que fait subir les hommes à chaque nouvelle terre conquise, à l'image de la Terre, planète constamment pillée, exploitée au mépris des écosystèmes, au mépris des équilibres naturels.

Musique sidérale et paysages sonores de *Solaris*

Saluons l'imaginaire sonore du compositeur qui offre aux évocations de *Solaris*, à son plasma en ébullition constante, à la matière vivante de son océan pensant, à ses tempêtes infernales, à cette forge primordiale où se dissolvent tous les corps à l'échelle des particules et des atomes... plusieurs séquences planantes ou rugissantes.

C'est constamment une parure orchestrale très suggestive et raffinée dont la partition déroule autant de tableaux parfaitement construits, caractérisés et fermés sur eux mêmes. À la direction, le compositeur lui-même, concentré et d'une grande souple, veille aux équilibres, sonores : son geste étire une superbe pâte Instrumentale qui suggère, en véritable puissance onirique, tout en détaillant l'activité de chaque situation dans une langue aussi descriptive qu'évocatrice. Pas facile de traiter musicalement les paysages cosmiques, les constellations décrits dans son texte par Stanislaw Lem, ... les phénomènes Solaristiques les plus divers et dans leurs états imprévisibles d'autant plus explosifs qu'ils sont générés en réaction à l'intervention humaine...

En réalité l'observation de *Solaris* nous renvoie à ce que

notre Terre subit du fait de l'occupation humaine ; ainsi entre autres séquence éloquente et sauvage, l'épisode terrifiant où la musique suggère les milliers de plates-formes pétrolières défigurant la surface de Solaris : ayant découvert une énergie illimitée [le TriaXen] les terriens n'ont pas tardé à coloniser au risque d'épuiser la matrice Solaris [comme dans Dune, Arakis est la planète qui détient la matière la plus convoitée des mondes connus : l'épice [qui au demeurant a cette même faculté d'intensifier les consciences, tout en permettant de se déplacer dans le temps]. On retrouve ces thèmes dans Solaris.

La forme n'est peut être pas tout à fait celle d'un « opéra vidéo », comme il est annoncé dans le programme ; pas d'action scénique à proprement parlé, toute la narration étant concentrée par l'unique cantatrice dont la voix chantée, parlée, murmurée,... assure l'exposition de chaque situation. Pour autant dans ce dispositif économe (et statique), le cheminement intérieur de l'héroïne se réalise, exposant sa métamorphose progressive qui passe par plusieurs jalons décisifs. Le genre opéra promet et expose la transformation des êtres à travers des expériences majeures : ce process cathartique est indiscutablement présent dans la partition d'**Othman Louati** dont l'écriture musicale en serait l'oscillographe sensible.

Victoire Bunel est très convaincante sachant diversifier et nuancer chacune de ses interventions. Déclamatoire, prosodique, incantatoire ou simplement narrative, la voix raconte et suggère une grande palette d'états psychiques. Elle devient de plus en plus lyrique en particulier à la fin, quand elle s'adresse au public en le prenant à témoin.

Du début à la fin, sur grand écran, surplombant les musiciens, les images élaborées par **Jacques Perconte** (qui signe aussi le livret) enrichissent encore le dispositif suggestif en déroulant un autre champ narratif, visuellement séduisant (dont de nombreuses images empruntées à la NASA). Belle

expérience.

**CRITIQUE, opéra. NANTES, Théâtre Graslin, le 6 mai 2026.
Othman OUATI : Solaris [création]. Victoire Bunel, Miroirs
Étendus, Omar Louati [direction]**

présentation / annonce

LIRE aussi notre présentation :
<https://www.classiquenews.com/angers-nantes-opera-othman-louati-solaris-video-opera-mer-6-mai-2026-creation/>

**Le créateur d'images Jacques Perconte et l'inventeur de sons
inouïs Othman Louati accordent leur champs créatifs
dans un nouveau format lyrique, une nouvelle
exploration conjointe et croisée de leurs univers
autour de Solaris, romans futuriste et philosophique
parmi les plus envoûtants du XXe siècle.**



CRITIQUE, opéra. OPÉRA DE RENNES, le 5 mai 2026. “I Didn’t Know Where To Put All My Tears” de Nikodijević / “Curlew River” de Britten. Alphonse Cemin / Silvia Costa

Ce nouveau spectacle s’articule en deux volets complémentaires, deux faces d’une même action tragique. En plaçant avant l’opéra de chambre de Benjamin Britten [1964], le drame inédit de Marko Nikodijević [créé ainsi en drame préalable, à Nancy, en mars 2026], la performance enrichit son intensité et sa profondeur comme métaphore. La source des deux en reste le théâtre No japonais, réalisant un juste équilibre entre épure visuelle et vocalité radicale, les deux actions arborant les mêmes costumes traditionnels, échangés au moment du passage d’un compositeur à l’autre dans une continuité poétique fluide, d’une distribution à l’autre.

Photos : © Jean-Louis Fernandez

D'évidents contrastes en assurent la relation en miroir : côté face, premier drame chanté par une distribution uniquement féminine et tout de blanc vêtue [le blanc en Asie étant la couleur du deuil] ; côté pile, l'opéra d'église de Britten qui suit, est chanté par des hommes vêtus de couleurs sombres [le chœur des chrétiens, ouvrant et refermant la légende].

Diptyque chambriste

Esthétique, claire, la mise en scène de **Silvia Costa** expose avec une belle acuité continue le relief des timbres instrumentaux comme l'intensité des voix solistes.

Propre au théâtre nippon, et aussi à l'imaginaire ténébreux des opéras de Britten lui-même [celui de *Peter Grimes*, du *Tour d'écrou* ou d'*Owen Wingrave*... d'où la grande cohérence de ce diptyque], il y est question d'une « folle » inconsolable, d'un garçon enlevé, sacrifié ; son fantôme pacificateur permettant l'apaisement des passions. Entre mystère, illusion, apparition..., les deux actions se répondent incontestablement soulignant l'enveloppe fantastique / onirique du spectacle

Moins préquellée que pendant inversé de « Curlew River », "I Didn't Know Where To Put All My Tears" du compositeur contemporain **Marko Nikodijević** sans être fulgurant, assure un très efficace prélude au drame suivant ; les musiciens réduits à l'essentiel [6 instrumentistes sous la direction du chef clavieriste (harmonium), très précis **Alphonse Cemin**] produisent une série de vagues harmoniques sourdes, insidieuses, accusant surtout la déploration de la Folle, mère endeuillée, détruite, hurlant sa blessure sans jamais être exténuée ni criarde [remarquable **Chelsea Lehnea**].

Dans le texte du livret rédigé par Silvia Costa, l'action imaginée par Nikodijević, éclaire le profil de La Folle,

nourrissant surtout la texture de sa douleur, lui offrant une résonance amplifiée, sans guère expliquer la cause réelle de sa douleur [à l'inverse du drame de Britten qui détaille le contexte de la mort du garçon, ce qui permet à La Folle de trouver une résolution à sa recherche endeuillée...].

Cependant l'origine de la rivière aux courlis [Sumida gawa] y est poétiquement révélée : la sublime Pleureuse et ses suivantes, creusant le lit de la rivière, la nourrissant depuis ce creusement originel, de larmes continues... Ce qui illustre tout à fait le titre de cette action contemporaine ["I Didn't Know Where To Put All My Tears"].

Chez Britten, le ténor **Zhengyi Bai** est l'autre voix de la Folle [chant engagé et ardent], entouré du Passeur et surtout du Voyageur [remarquable **Michael Mofidian**].

En fosse, le chef Alphonse Cemin et les musiciens de l'Opéra national de Nancy-Lorraine produisent cette épure musicale idéale, doublant le chant doloriste ou ironique des solistes [le Passeur qui n'hésite pas d'abord à railler La Folle éplorée], renforçant aussi l'austérité tragique ou onirique des tableaux [la suggestion de la traversée entre les deux rives, entre les deux mondes, des vivants et des morts, soulignant l'atmosphère surnaturelle chère à Britten dans nombre de ses ouvrages lyriques].

Tout le travail de caractérisation instrumental est remarquable : trompette saillante et agile, rehaussant le chant du Passeur et du Voyageur ; flûte liquide et harpe aérienne doublant la prosodie continue de la Folle venue des Montagnes noires...

L'enveloppe onirique, dans cette épure instrumentale hautement chambriste, se déploie avec d'autant plus de profondeur **dans l'écrin de l'Opéra de Rennes et dans ce rapport scène / salle si spécifique à la Maison Rennaise**. Plongé dans un monde flottant entre révélations et apparitions, le spectateur s'y

régale des alliances de timbres, des calligraphies sonores conçues par un Britten formidable conteur. Immersion poétique et tragique, captivante. Encore une date à l'Opéra de Rennes ce soir, **mercredi 6 mai 2026**, 20h : <https://www.opera-rennes.fr/fr/evenement/i-didnt-know-where-put-all-my-tears-curlew-river>

CRITIQUE, opéra. OPÉRA DE RENNES, le 5 mai 2026. "I Didn't Know Where To Put All My Tears" de Nikodijević / "Curlew River" de Britten. Silvia Costa / Alphonse Cemin