CRITIQUE, concert. CANNES, Théâtre Debussy (Palais des Festivals), le 5 juillet 2026. Concert d’Adieux de Benjamin LEVY à la tête de l’Orchestre national de Cannes

Le 5 juillet restera gravé comme une date de joie et de larmes dans le cœur des mélomanes cannois ! Au Théâtre Debussy du Palais des Festivals, Benjamin Lévy et l‘Orchestre national de Cannes ont offert à un public (venu en nombre !) un Concert d’adieux à la mesure de leur chef : généreux, exigeant, et follement vivant. Après dix ans passés à la tête de l’orchestre – dix années durant lesquelles il a insufflé un élan nouveau empreint de dynamisme et de créativité à la phalange cannoise -, le *maestro* a tourné une page magnifique pour rejoindre l’Orchestre du Pays Basque à la rentrée 2026. Un concert mémorable qui a été vécu comme un long poème symphonique, émouvant… et inoubliable !

« Au revoir, Benjamin ! » : Trois heures d’ivresse musicale pour un départ en apothéose

Ce qui a frappé d’emblée les esprits, c’était cette évidence :

Benjamin Lévy n’a pas seulement dirigé un orchestre pendant dix ans, il a créé une famille. Autour de lui, sur scène, se pressaient de nombreux artistes invités, tous des habitués de ces saisons cannoises, tous fidèles au chef qui les avait révélés ou accompagnés. La soirée était leur cadeau d’adieu, leur déclaration d’amour en musique. **David Bismuth** au piano, les sœurs **Lidija et Sanja Bizjak** – duo pianistique étincelant –, la soprano **Amel Brahim-Djelloul** à la voix angélique, l’accordéoniste prodige **Félicien Brut**, la célèbre violoniste **Geneviève Laurenceau**, la jeune et lumineuse violoniste **Alexandra Soumm**, et la superbe mezzo **Pauline Sabatier** : tous étaient là, comme une grande fratrie artistique, pour dire au revoir à celui qui, pendant dix ans, avait su les inspirer, les écouter, les faire briller. Leur présence, tour à tour en soliste, en duo ou en trio, était la plus belle des preuves de l’impact humain de Benjamin Lévy sur les artistes avec lesquels il a choisi de jouer de la musique.



Un voyage musical à l'image du chef : éclectique, savant et joyeux !

Avec plus de 20 morceaux très différents mis au programme de ce concert d'adieu, la soirée s'annonçait comme un voyage à travers toutes les esthétiques, fidèle à la vision d'un chef qui n'a eu de cesse d'élargir le répertoire de l'Orchestre, explorant des œuvres de toutes époques et de tous horizons. L'hommage s'est d'abord fait dans la douceur et le raffinement avec des extraits symphoniques d'ouvrages de **Jean-Philippe Rameau**, *(Ouverture* de *Dardanus*, *L'Entrée de Polymnie* extraite des *Boréades*, *L'Orage* tiré de *Platée*…) pour une ouverture baroque d'une clarté et d'une élégance rares, prouvant que cette phalange jouant sur instruments « modernes » pouvait se hisser à la hauteur de / faire preuve de la souplesse de n'importe quel (excellent) ensemble baroque, et également faire un clin d'œil aux racines de la musique française que le *maestro* a toujours su mettre en valeur.

Puis le programme s'est déployé dans une variété étourdissante. On est passé de l'énergie communicative du *Concerto pour deux pianos & cordes* de **Malcolm Arnold** (porté par le jeu complice des **Sœurs Bizjak**) à la mélancolie envoûtante de la *Valse triste* de **Franz von Vecsey** pour piano et violon, sublimée par **Alexandra Soumm** au violon et l'une des soeurs Bizjak au piano. Le public, suspendu, a savouré les courts joyaux des *Pièces pour deux violon* de **Dimitri Chostakovitch** (par Soumm et Laurenceau), avant d'être emporté par la romance éternelle du *Salut d'amour* (pour violon et piano) d'Elgar – et la poésie aérienne de *The Lark ascending* de **Ralph Vaughan Williams**, où **Geneviève Laurenceau** fit s'élever l'alouette au-dessus de la salle, son violon semblant toucher les cieux.

Mais c'est dans la musique de **W. A. Mozart** que la soirée a atteint son sommet d'intimité et de complicité. Du *2e*

mouvement du 21ème Concerto pour piano, avec sa mélodie infinie portée par **David Bismuth**, au délicieux Générique « *Amour, Gloire & Mozart* » (de **Cyrille Lehn**) en passant par l'air « *Dans un bois solitaire* » interprété par la mezzo **Pauline Sabatier** ou celui de « *Nehmt meinem Dank* » par la soprano franco-algérienne **Amel Brahim-Djelloul**, chaque note était un cadeau.

Le génie de Benjamin Lévy est aussi d'avoir su tisser un fil d'humour et de connivence avec le public, présentant chaque pièce avec le didactisme souriant qu'on lui connaît, prenant le public par la main comme il l'a toujours fait, rendant la musique savante accessible et joyeuse. La fête s'est ensuite muée en un hommage à la légèreté et à la joie de vivre, chères au cœur du chef, avec un programme porté d'abord par les notes populaires du *Rosier de Mme Husson* de **Paul Misraki** (ici arrangé par Cyrille Lehn : un disque « Pagnol » avec l'ONC dirigé par Benjamin Lévy sortira à la rentrée, de même qu'un autre intitulé « *Croisette* » avec la participation de Pauline Sabatier…), puis de l'irrésistible *Ouverture* de *Pas sur la bouche* de **Maurice Yvain.**

La deuxième partie a repris sur ces notes pétillantes, en offrant au public les joyaux de l'opérette avec l'*Ouverture* de *Gosse de Riches,* et une chanson extraite de *Ta Bouche*, du même Maurice Yvain, où **Pauline Sabatier** a brillé dans le célèbre « *Non, non jamais les hommes*« . Puis, la présence du compositeur **Dominique Probst** dans la salle a ajouté une dimension toute particulière à l'interprétation de sa pièce « *Une journée à Versailles* », comme un symbole de la volonté de Benjamin d'explorer tous les répertoires et de créer des ponts entre la musique d'aujourd'hui et celle d'hier, une ambition qui a marqué ses dix années à la tête de l'orchestre. C'est ensuite l'accordéon de **Félicien Brut** qui a fait tourbillonner la *Flambée Montalbanaise* de **Gus Viseur** dans un vertige festif, suivi par le *Caprice d'accordéoniste* de **Thibault Perrine**, prouvant une fois encore que l'**Orchestre**

national de Cannes, sous l'impulsion de Benjamin, n'a jamais eu peur des métissages et des audaces – comme en a témoigné aussi, en clôture de concert, ses projets mêlant musiques orientales et occidentales, avec la participation d'**Amel Brahim-Djelloul** (juste après un étourdissant *Duo des fleurs,* extrait de *Lakmé*, délivré aux côtés de Pauline Sabatier !…) dans une chansons d'**Idir** (*Mara D-Yughal*), tellement entraînante et endiablée qu'elle a été rapidement reprise en rythme par un public chauffé à blanc… après trois heures de spectacle !



L'émotion à fleur de peau : les discours et le chant des adieux avec « *Parlez moi d'amour* » !

L'atmosphère de la soirée était à la fois festive et solennelle. Avant que la musique ne prenne son cours, **Anny**

Courtade, la Présidente de l'Orchestre, avait pris la parole. Dans un discours vibrant et authentique, elle a retracé ces dix années de complicité (dont 7 passées sous la direction générale de **Jean-Marie Blanchard**, qui reste lui à son poste) , saluant l'engagement sans faille d'un chef qui aura fait rayonner l'orchestre jusqu'à l'obtention du prestigieux label *« Orchestre national en région »*, symbole de l'excellence artistique et de l'ancrage territorial. **Ema Veran**, adjointe à la Culture (et représentant le Maire de la ville, David Lisnard), a ensuite livré un discours plus convenu mais sincère, saluant l'apport culturel de l'institution musicale à la cité balnéaire, tandis que les nombreux mélomanes réunis dans la salle semblaient partagés entre la fierté et l'émotion des adieux… qui se sont conclues avec le bis « *Parlez moi d'amour »*, repris en chorale par tous les artistes réunis par Benjamin Lévy, l'orchestre… mais aussi tout le public qui a entonné, dans la ferveur et la joie, la célèbre chanson de **Jean Lenoir**, ici donnée dans un arrangement de l'incontournable Cyrille Lehn.

Un héritage, un départ, une promesse…

Benjamin Lévy quitte Cannes, mais il emporte avec lui l'amour d'un public et la fierté d'un orchestre qu'il a mené vers les sommets. Il part pour de nouvelles aventures au Pays Basque, tandis que la cheffe américano-coréenne **Holly Hyun Choe** – artiste associée de l'Orchestre de chambre de Genève, lauréate du prestigieux *Sir Georg Solti Conducting Award 2025*, et directrice musicale de l'Orchestre de la radio de Norvège (!) -, prendra la relève à Cannes dés le début de la saison 2026-2027 (en octobre prochain), promettant un nouveau chapitre que l'on espère passionnant pour l'Orchestre. Ce concert d'adieux n'était pas une fin, mais une promesse : celle d'une musique toujours plus vibrante, portée par un chef dont on suivra les aventures avec passion, et par un orchestre qui, sous la baguette d'Holly Hyun Choe, continuera de faire

rayonner Cannes. En attendant, encore MERCI Benjamin pour ces dix années de passion, de créativité et de transmission !

_

CRITIQUE, concert. CANNES, Théâtre Debussy (Palais des Festivals), le 5 juillet 2026. Concert d’Adieux de Benjamin LEVY à l’Orchestre national de Cannes. Crédit photographique (c) M. Chatonnier

---

CRITIQUE, festival. 78ème Festival d’Art lyrique d’AIX-EN-PROVENCE, Théâtre de l’Archevêché, le 4 juillet 2026. MOZART : Requiem. Ensemble Pygmalion, Romeo Castellucci (mise en scène),

Raphaël Pichon (direction musicale)

Le *Requiem* de W. A. Mozart dans une mise en images de Romeo Castellucci, c'est avant tout un extraordinaire spectacle hybride et novateur voulu par le regretté Pierre Audi, lors de sa première saison comme directeur artistique du Festival d'Aix en Provence à l'été 2019. Cette reprise, l'année de sa disparition, est ainsi un bien bel hommage. L'intelligence et la beauté de ce spectacle restent d'une acuité diabolique et dérangeante. Les quelques rares huées, aux saluts, prouvent hélas que tout peut s'éteindre, sauf la censure…

Quatre brins tissent le fil rouge de la soirée, avec pour commencer la mort imminente d'une vieille femme qui revit les moments marquants de sa vie. Sur le mur du fond de scène apparaît une liste d'extinctions groupées par thèmes. L'anthropocène est terriblement sidérant, car entre 2019 et 2026, elle s'est trop rapidement aggravée, et ces mots lumineux qui défilent sont accablants. L'autre fil est la fraternité et l'énergie que le groupe humain apporte. C'est ainsi que quelques figurants et tous les choristes dansent et jouent toute la soirée.



Enfin, dans la fosse, **Raphaël Pichon** et son **Ensemble Pygmalion** jouent si divinement que la beauté de la direction et la richesse des coloris orchestraux créent un enveloppement de magie à l'ensemble. La partition est celle complétée par Süssmayer, qui est connue du plus grand nombre. Raphaël Pichon y a inséré des parties grégoriennes et des œuvres de Mozart adaptées. C'est absolument magnifique et plein de sens. Ces quatre fils se croisent et s'enrichissent mutuellement. Il en ressort la compréhension d'une humanité touchante, dolente et précieuse, si présente dans cette partition merveilleuse.

Difficile de rendre compte de tous les détails subtils de cette soirée. Nous retiendrons que la poésie irrigue le spectacle, la beauté, la tristesse et également l'énergie de la vie que le collectif permet. L'homme seul n'existe pas. Le bébé seul sur scène qui clôt le spectacle est bouleversant dans son dénuement. Oui, chacun est seul face à la vie et à la mort peut-être ! Mais entre-temps, la vie en groupe permet la

joie, comme grâce au **Chœur Pygmalion** qui est exceptionnel de beauté, avec des corps qui dansent et un chant libéré des partitions. Cela donne une vigueur rythmique inimaginable. Nous avions été éblouis par ce *Requiem* donné en concert par l'Ensemble Pygmalion en 2018. Ce spectacle va encore plus loin : c'est l'implication exceptionnelle du chœur. Ainsi un chœur en majesté avec un orchestre si riche donne à la musique de Mozart une place de choix.

Les quatre solistes sont à la hauteur avec en basse un **Axel Rosen** tout à fait émouvant. L'air qu'il interprète en *solo* supplémentaire permet à sa somptueuse voix et son art du chant de se développer. Le ténor **Duke Kim** a un timbre magnifique et ses très courtes interventions sont remarquables. L'alto de **Beth Taylor** est absolument exceptionnel. Dans le solo après l'*Agnus Dei*, elle arrache des larmes. La soprano **Mélissa Petit** a également une très belle présence. Le dernier chanteur que je citerai est un tout jeune garçon qui d'une voix diaphane bouleverse l'âme lors de chaque intervention. En alternance avec **Ramy Lazreq, César Bogdanas** est ce soir absolument merveilleux. Cette fragilité humaine qui au demeurant tient d'une sorte de miracle est bien notre lot.



Visuellement le spectacle est puissant avec des moyens d'une incroyable simplicité. Les lumières sont subtiles et très vivantes, les éléments visuels sont toujours intelligemment présentés sans jamais alourdir le propos. Le plateau final monte et s'incline tranquillement laissant glisser tout ce qu'il contient, évocation signifiante des pertes matérielles, sens de la vie ? La sorte de planète dessinée qui se révèle in fine avec sa queue comme une comète évoque la question métaphysique de notre place dans l'univers qui avance on ne sait pourquoi, ni vers quoi. Le bébé seul sur scène termine de nous rappeler notre extrême fragilité initiale et finale.

Ce très beau spectacle, ressuscité avec art ce soir, est incroyablement intelligent dans sa lucidité aveuglante. Ont été rajoutés, depuis 2019, dans les pertes écrites sur le mur, bien des lieux du Liban et de la bande de Gaza, sans oublier l'Ukraine. Car la destruction qui fait rage autour de nous, finira par nous atteindre. Même le **Théâtre de l'Archevêché** qui vibre la nuit avec la musique de Mozart, est peut-être menacé… Cette bulle est si fragile.

Soirée rare, véritable tour de force parfaitement réalisé par **Romeo Castellucci** et **Raphaël Pichon** en parfaite harmonie, elle restera dans la mémoire de nos cœurs comme un souvenir précieux. *In memoriam* ***Pierre Audi*****.**

CRITIQUE, festival. 78ème Festival d'Art lyrique d'AIX-EN-PROVENCE, Théâtre de l'Archevêché, le 4 juillet 2026. MOZART : Requiem. Ensemble Pygmalion, Romeo Castellucci (mise en scène), Raphaël Pichon (direction musicale). Crédit photographique © Monika Rittershaus

---

CRITIQUE, festival. CHOREGIES D'ORANGE, Théâtre Antique, le 4 juillet 2026. VERDI : La Traviata. C. Pavone, J. Behr, L. Tézier… Vanessa d'Ayral de Sévignac (mise en espace),

Paolo Arrivabeni (direction musicale)

Ce fut une de ces soirées dont le Théâtre antique et les *Chorégies* d'Orange a le secret, une nuit d'été où le destin s'en est mêlé, où les aléas ont tenté de s'inviter, mais où la musique a fini par triompher ! Devant un théâtre plein à craquer, avec plus de six mille âmes (mélomanes), cette unique représentation de *La Traviata* de Giuseppe Verdi, donnée le 4 juillet (dans une version mise en espace…), restera comme une leçon de résilience et de pur génie artistique.

Dès l'annonce de la programmation, cette *Traviata* était promise à un destin hors norme, bien que pour des raisons initialement peu réjouissantes. Le changement de paradigme, avec le passage d'une mise en scène complète à une mise en espace (mais d'une superbe simplicité, signée **Vanessa d'Ayral de Sérignac**, avec l'appui des magnifiques éclairages de **Vincent Cussey**) avait déjà fait couler beaucoup d'encre, causant la démission du directeur artistique des Chorégies, **Jean-Louis Grinda**, puis le retrait de la grande **Nadine Sierra** dans le rôle-titre. Par bonheur, cette dernière, pour la plus grande joie des habitués d'Orange, leur a tout de même offert (à la place…) un récital anthologique – que nous avons eu l'occasion de chroniquer dans ces mêmes colonnes. Mais la malchance, semblait-il, n'avait pas dit son dernier mot : la préparation des répétitions, malmenées par le vent, la chaleur et la poussière, a eu raison de la santé de la formidable **Jessica Pratt**, qui s'est vue contrainte de se retirer après deux jours de répétitions… et deux jours avant la date de la

représentation. Las, la cascade des défections ne s'est pas arrêtée là, et les mêmes causes on entraîné, le jour J cette fois (!), les mêmes effets, causant l'annulation de la participation du ténor *star* **Javier Camarena**, pourtant attendu en Alfredo (et remplacé au pied levé par le jeune ténor français **Julien Behr**) – mais également de l'excellente la basse **Nicolas Cavallier,** en Docteur Grenvil, finalement remplacé par **Thomas Dear**.



C'est alors que la soirée a pris un tour héroïque. La belle soprano italienne **Claudia Pavone**, aguerrie sur les scènes les plus exigeantes (nous l'avions entendue dans le même rôle au San Carlo de Naples, en 2022), a relevé le défi avec un brio confondant. Dès son premier air « *È strano !… Ah, fors'è lui*« , ce fut une évidence : Claudia Pavone n'était pas une simple remplaçante, mais une Violetta de chair et de sang, habitée par une compréhension intime du personnage. Sa voix, d'une richesse de timbre exceptionnelle, a su parcourir toute

la gamme des émotions du rôle. Dans le premier acte, sa Violetta était une courtisane étincelante, à la virtuosité éblouissante : les vocalises du « *Sempre libera* » jaillissaient avec une légèreté et une précision diaboliques, soutenues par un aigu qui semblait défier l'imposant mur antique pour se perdre dans la nuit étoilée. Mais derrière cette pétulance apparente, on percevait déjà, dans l'inflexion d'une phrase ou le voile d'un regard, la fragilité de la femme consumée par la maladie. Le deuxième acte a révélé toute la profondeur dramatique de son interprétation. Le duo avec Germont fut un moment de théâtre total, où sa voix, tout en retenue et en pudeur, laissa percer une douleur immense. Le « *Dite alla giovine* » fut un cri du cœur d'une vérité bouleversante, chaque note portée par une respiration qui semblait suspendre le temps. Sa Violetta n'était pas une victime résignée, mais une femme qui choisit son sacrifice par amour, et **Claudia Pavone** a su rendre ce choix déchirant avec une noblesse confondante. Mais c'est au troisième acte, bien sûr, qu'elle a atteint des sommets de tragédie. Allongée sur trois chaises mises côte à côte, épuisée, elle a chanté le « *Addio del passato* » avec une simplicité désarmante et une intensité rare. Plus de fioritures, plus de brillance : juste une voix éteinte, vibrante de larmes retenues, qui semblait se briser sur chaque syllabe, faisant de Claudia Pavone non seulement une superbe chanteuse, mais également une grande tragédienne !

Si Claudia Pavone fut le cœur de la soirée, **Ludovic Tézier** en fut le roc. Le baryton français, véritable monstre sacré du répertoire verdien, nous a offert une leçon de chant magistrale. Son Giorgio Germont était tout en autorité et en noblesse, mais jamais figé dans la simple figure du père moralisateur. Dès son entrée au deuxième acte, par la seule puissance de son timbre sombre et velouté, il a imposé une présence magnétique. Son « *Pura siccome un angelo* » fut un modèle de *legato et* de ligne de chant, où la voix, ample et généreuse, embrassait l'immensité du théâtre antique sans

jamais forcer, avec une noblesse d'intention qui forçait l'admiration. Mais c'est dans le « *Di Provenza il mar, il suol* » qu'il a véritablement ému : ce chant de nostalgie et de patrie, si souvent réduit à une simple belle mélodie, est devenu entre ses mains un cri de détresse paternelle d'une humanité bouleversante. La manière dont il a nuancé le dernier vers, passant d'un éclat vibrant à un *pianissimo* déchirant, restera comme l'un des moments de grâce de cette soirée. Tézier est, et restera sans doute longtemps, le roi incontesté des barytons verdiens de notre temps, et Orange a pu le vérifier une fois de plus.

Mais il serait injuste de ne pas saluer le courage et le professionnalisme de **Julien Behr**. Arrivé en catastrophe le jour même pour remplacer Javier Camarena, il a sauvé la soirée avec un bel engagement. Son Alfredo était jeune, ardent, et sa voix, d'une belle clarté, a su restituer avec sincérité la passion et la jalousie du personnage. Il faut cependant être honnête : face à la démesure vocale de ses deux prestigieux partenaires et à l'immensité du lieu, la nature plus légère de son instrument l'a parfois placé en retrait. Son « *De' miei bollenti spiriti* » manquaient un peu de la chair et du volume nécessaires pour véritablement embraser les gradins de pierre. Mais son duo du deuxième acte avec Pavone, où il incarnait un jeune homme blessé et furieux, fut d'une justesse dramatique remarquable. Son « *O mio rimorso !* » manqua peut-être d'éclat dans l'aigu, mais il eut le mérite de l'assumer avec une honnêteté artistique qui force le respect. On ne peut que lui être reconnaissant d'avoir, par son abnégation, permis à la représentation d'avoir lieu.

Autour de ce trio, toute la distribution (entièrement française) a contribué à la réussite de cette soirée mémorable, chacun apportant sa pierre à l'édifice verdien, à commencer par la Flora Bervoix de la fabuleuse mezzo corse **Éléonore Pancrazi**. En amie dévouée et maîtresse de maison pétillante, elle a apporté une présence scénique joyeuse et

une voix chaleureuse. Son jeu, particulièrement dans les scènes de fête du deuxième acte, a offert un contraste bienvenu avec la gravité du drame central, et son timbre riche a parfaitement coloré l'ensemble. En Annina, la mezzo nîmoise **Valentine Lemercier** a touché par la sincérité de son jeu. Sa voix, claire et précise, a su faire passer toute la dévotion et l'inquiétude du personnage pour sa maîtresse. La manière dont elle annonçait, au troisième acte, l'arrivée d'Alfredo avec une douceur presque tremblante, était d'une infinie délicatesse. En Gastone, **Christophe Berry** a incarné avec une désinvolture charmante le rôle du vicomte mondain. Sa présence dans les scènes d'ensemble était toujours juste, et il a su donner à son personnage ce vernis d'élégance superficielle qui fait si bien ressortir, par contraste, la sincérité du drame. Le Baron Douphol de **Matthieu Lécroart** était un rival distant et hautain à souhait, avec la voix sombre et autoritaire. Dans le rôle du Marquis d'Obigny, le jeune baryton-basse **Yoann Dubruque** a offert une prestation solide et distinguée, avec un timbre grave et posé qui convenait parfaitement au personnage. Arrivé lui aussi dans l'urgence pour remplacer Nicolas Cavallier, la basse britannico-française **Thomas Dear** a fait preuve d'un professionnalisme remarquable. Sa voix de basse, grave et posée, a donné au médecin une autorité bienveillante. Enfin, **Vincenzo Di Nocera** – en serviteur de Violetta – a incarné son rôle avec une discrétion et une efficacité parfaites, avec une voix claire, et en apportant une touche de quotidienneté touchante dans les derniers moments de vie de l'héroïne.



Au-delà des solistes, il faut saluer la prestation monumentale du **Chœur de l'Opéra national de Lyon**, dont la cohésion et la puissance ont littéralement fait vibrer les pierres antiques. Leurs interventions, des chœurs festifs du premier acte aux ensembles plus dramatiques du deuxième, étaient d'une précision et d'une homogénéité rares, portées par une énergie communicative qui a électrisé le public. Enfin, un immense *bravo* à **l'Orchestre Philharmonique de Marseille**, dirigé avec une autorité et une sensibilité rares par le *maestro* italien **Paolo Arrivabeni**. Sa connaissance intime du répertoire verdien (mais aussi de la phalange phocéenne qu'il dirige chaque saison depuis de longues années !….), a permis une lecture d'une fluidité et d'une transparence admirables. L'orchestre a su se faire tour à tour complice des élans passionnés de Violetta, grondant dans les moments de drame, et d'une douceur infinie dans les pages les plus intimes. La direction d'Arrivabeni, toujours au service du chant, a magnifié chaque phrase, chaque silence, chaque respiration des chanteurs.

À l'issue de la soirée, le spectacle fut salué par une ovation

debout dans la douceur de la nuit orangeoise – et fut bien la preuve que, malgré tous les obstacles, les vents contraires, les défections en cascade, et les aléas de la vie… l'art peut toujours triompher !…

CRITIQUE, festival. CHOREGIES D'ORANGE, Théâtre Antique, le 4 juillet 2026. VERDI : La Traviata. C. Pavone, J. Behr, L. Tézier… Vanessa d'Ayral de Sévignac (mise en espace), Paolo Arrivabeni (direction musicale). Crédit photographique (c) Philippe Gromelle

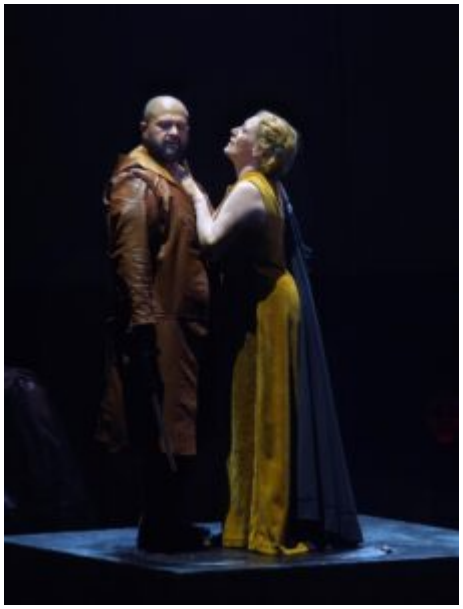
---

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, les 1er et 2 juillet 2026. P. Beczala / C. Albelo, M. Rebeka / S. Hernandez, A. Rucinski / J.J. Rodriguez… Francisco Negrin / Nicola Luisotti

Pour clore sa saison 2025-2026, le *Teatro Real* de Madrid a choisi l'un des titres les plus emblématiques du répertoire lyrique : *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi qui, aux côtés de *Rigoletto* et de *La Traviata,* forme la célèbre « trilogie populaire », composée par le maître italien au sommet de sa maturité artistique. Le livret, commencé par Salvatore Cammarano puis achevé, après la mort de celui-ci, par le jeune Leone Emanuele Bardare, est tiré de la célèbre tragédie éponyme d'Antonio García Gutiérrez. Il s'agit d'un drame romantique situé au Moyen-Âge dont le protagoniste rompt avec l'archétype du héros classique, guidé par le sens du devoir et de la responsabilité, pour incarner pleinement la figure du héros romantique, voué à un destin aussi cruel qu'inéluctable.

Pour cette nouvelle série de représentations, le *Teatro Real* n'a pas lésiné sur les moyens, réunissant quatre distributions de haut vol composées de quelques-uns des plus grands chanteurs de la scène lyrique actuelle. Dans les deux premières distributions, l'engagement du ténor polonais **Piotr Beczała** s'imposa comme l'un des plus judicieux choix de distribution. Il remporta un éclatant succès personnel dans le rôle du rebelle Manrico, auquel il prêta une incarnation vocalement irréprochable et d'un engagement de tous les instants. Difficile de demeurer insensible devant une telle démonstration de moyens : une voix de ténor *lirico-spinto* au souffle héroïque et à l'ardeur juvénile, une projection exemplaire, des aigus puissants et parfaitement assurés, sans oublier un phrasé d'une souveraine élégance. Dans « *Di quella pira* », il électrisa littéralement la salle, suscitant une ovation telle qu'une partie du public réclama un *bis* qui, fort

heureusement pour la continuité dramatique de l'ouvrage, ne fut pas accordé. Le ténor espagnol **Celso Albelo** lui succéda avec un Manrico digne des plus grands éloges, faisant naturellement ressortir la veine la plus lyrique du personnage. Son « *Ah! sì, ben mio* » fut un véritable modèle de virtuosité, prélude à une « *Di quella pira* » lancée avec des aigus éclatants, sûrs et d'une déconcertante aisance, qui acheva de conquérir le public. L'un des sommets de son interprétation fut toutefois atteint dans la scène finale, où il sut insuffler à son chant une émotion d'une rare intensité.



En comte de Luna, rival de Manrico aussi bien sur le champ de bataille que dans son amour pour Leonora, le baryton polonais **Artur Ruciński** livra une prestation de tout premier ordre, rendant pleinement justice à l'un des plus beaux rôles que Verdi ait écrits pour la tessiture de baryton. Son chant, d'une irréprochable facture, séduisit par la beauté d'un timbre parfaitement homogène, la noblesse du phrasé et une expressivité constamment mise au service de la vérité psychologique du personnage. Dans la seconde distribution, le baryton espagnol **Juan Jesús Rodríguez**, l'une des grandes figures du chant lyrique espagnol et une référence incontestée dans le répertoire verdien actuel, signa l'une des prestations les plus marquantes de la soirée. Son comte de Luna, d'un tempérament fougueux et d'une autorité scénique peu commune, s'imposa avec une force irrésistible. Doté d'un instrument ample et robuste, servi par un noble timbre sombre, il domina son rôle avec une souveraine assurance et un style exemplaire.

Pour ce qui est des voix féminines, la soprano lettone **Marina Rebeka** laissa, à l'instar de plusieurs de ses partenaires, entrevoir la solide formation belcantiste qui a marqué les

débuts de sa carrière. Son magnifique instrument, d'une grande luminosité, qui s'est étoffé au fil des années sans rien perdre de sa beauté de timbre, aborda avec une remarquable aisance la redoutable écriture de Leonora. La qualité du *legato*, la virtuosité des vocalises et une émission constamment homogène et naturelle comptaient parmi les principaux atouts de son interprétation. À cela s'ajoutaient une ligne de chant d'une rare élégance, enrichie de superbes filati et de longues tenues d'une maîtrise exemplaire. Ses plus beaux moments se situèrent dans la première partie de l'ouvrage, notamment dans son air d'entrée, « *Tacea la notte placida* », où, au-delà des qualités déjà évoquées, elle fit preuve d'une technique souveraine et d'une palette de nuances particulièrement raffinée mesure que le drame gagnait en intensité et que le personnage exigeait un engagement plus affirmé sur le plan dramatique, son interprétation se fit plus mesurée et plus contrôlée, sans toutefois atteindre toute la force dramatique que réclame le rôle. Sa compatriote espagnole **Saioa Hernández**, dont la voix de soprano dramatique, généreuse par le volume, riche en harmoniques et dotée d'un timbre éclatant, pouvait paraître, de prime abord, moins adaptée aux exigences belcantistes de Leonora, signa pourtant une magnifique prestation. Forte d'une technique solidement assise, elle sut mettre son imposant instrument au service de l'écriture verdienne, franchissant avec une remarquable aisance les redoutables coloratures du premier acte et offrant un chant constamment maîtrisé, nourri de finesse et de sensibilité. Dans « *D'amor sull'ali rosee* », le bouleversant « *Miserere* » ainsi que la cabalette « *Tu vedrai che amore in terra* », elle parvint à concilier avec un remarquable équilibre intensité dramatique et sécurité vocale.



Les deux Azucena, incarnées par la mezzo-soprano ouzbèke **Ksenia Dudnikova** et la Géorgienne **Anita Rachvelishvili**, laissèrent toutes deux une excellente impression. La première fit entendre une belle voix, homogène, compacte et d'une projection généreuse. En revanche, sur le plan dramatique, l'interprète ne parvint pas toujours à restituer toute la complexité psychologique du personnage. Une fréquentation plus régulière du rôle devrait lui permettre d'en affiner la caractérisation et d'en enrichir les nuances. Les moyens vocaux, eux, sont indéniables. Plus aguerrie dans le rôle, Anita Rachvelishvili campa une Azucena volcanique, portée par une vocalité impressionnante et une présence scénique souveraine. Sa voix, ample, dotée d'un registre central d'une remarquable puissance et conduite avec une intelligence constante, offrit quelques-uns des moments les plus marquants de la soirée, notamment dans « *Condotta ell'era in ceppi…* », où elle déploya des graves d'une profondeur vertigineuse, ainsi que dans un « *Rallenta, o barbari* » d'une véhémence presque démesurée. Dans le rôle de Ferrando, capitaine au

service du comte de Luna, la basse polonaise **Krzysztof Bączyk** imposa une présence d'une grande solidité grâce à une voix sombre, chaleureuse et parfaitement timbrée. Son incarnation se révéla tout aussi convaincante sur le plan dramatique. Les sopranos espagnoles **Rocío Faus** et **Mar Morán** furent irréprochables dans leurs brèves interventions en Inès, la fidèle confidente de Leonora. Quant aux rôles secondaires de Ruiz et du Messager, ils furent efficacement défendus par les ténors **Fabián Lara** et **Moisés Marín**.

Comme à son habitude, le **Chœur du Teatro Real** se montra irréprochable, confirmant une nouvelle fois l'excellent niveau atteint sous la direction de J**osé Luis Basso.** À la tête de l'**Orchestre du Teatro Real**, le chef italien **Nicola Luisotti**, véritable spécialiste de Verdi, dirigea avec une énergie communicative et inépuisable une lecture d'un souffle dramatique constant, d'un authentique style verdien et d'une concertation exemplaire.

Créée au Teatro Real en 2019, la mise en scène de **Francisco Negrín**, sans séduire particulièrement par son esthétique, avait néanmoins le mérite de rester fidèle au livret tout en apportant une véritable cohérence dramatique à l'un des ouvrages les plus délicats à porter à la scène, dans la mesure où les principaux événements de l'intrigue ne sont jamais représentés, mais seulement rapportés par les personnages. Conscient de cette difficulté, Negrín fonde toute sa lecture sur la mémoire et l'obsession du passé. La véritable action dramatique réside ici dans le souvenir : tous les personnages vivent sous l'emprise d'événements anciens qui détermineront inexorablement leur destin. Azucena demeure hantée par le supplice de sa mère, brûlée vive sur le bûcher, mais aussi par l'erreur tragique qui l'a conduite à jeter son propre enfant dans les flammes. Ces deux traumatismes nourrissent son désir de vengeance et font du feu le symbole omniprésent de sa souffrance. Manrico ne parvient pas davantage à se libérer de son passé : il a jadis épargné le comte de Luna lorsqu'il

aurait pu le tuer, et cette faute, conjuguée aux circonstances qui les entourent, condamne irrémédiablement son amour pour Leonora. Quant au Comte, il demeure prisonnier d'une passion sans retour. Aucun des protagonistes ne parvient véritablement à vivre le présent, tous restant captifs de leurs souvenirs.

Pour donner corps à cette dimension psychologique, Negrín recourt à une esthétique résolument symbolique où le feu et les fantômes du passé occupent une place centrale. Apparaissent ainsi sur scène la mère d'Azucena et l'enfant qu'elle sacrifia par erreur, devenus les incarnations des remords et des obsessions qui hantent la gitane. Le souvenir cesse dès lors d'être un simple récit pour devenir le véritable moteur de l'action scénique, éclairant une intrigue réputée complexe tout en renforçant l'implication émotionnelle du spectateur. La direction d'acteurs, en revanche, tant pour les solistes que pour les masses chorales, ne paraît pas suffisamment aboutie, donnant souvent le sentiment de relever davantage de l'initiative des interprètes que d'une véritable pensée théâtrale. La scénographie de **Louis Désiré**, à la fois symbolique, minimaliste et intemporelle, en parfaite adéquation avec la vision de Francisco Negrín, place la psychologie des personnages au cœur du dispositif en les enfermant dans un vaste cube vide dont ils semblent incapables de s'échapper. Dans cet espace clos, le feu ramène sans cesse le passé au présent. Divers éléments scéniques évoquent également l'écoulement inexorable du temps et le désir des protagonistes de remonter le cours des événements afin d'en modifier l'issue. Dans le même esprit, les costumes, également signés **Louis Désiré** et dominés par une palette de tons sombres, ainsi que les lumières de **Bruno Poet**, fondées sur des éclairages froids et une atmosphère spectrale, contribuent à renforcer l'idée de personnages prisonniers d'un passé dont ils ne parviennent pas à s'affranchir.

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, les 1er et 2 juillet 2026. Francisco Negrin / Nicola Luisotti. Crédit photographique (c) Javier del Real

CRITIQUE, concert. PARIS, Cathédrale Notre-Damede Paris, les 30 juin 2026. HAYDN : La Création. Maîtrise Notre-Dame de Paris, Orchestre de chambre de Paris, Thomas HENGELBROCK (direction)

Il y a des œuvres que le temps transforme sans en modifier une seule note. Lorsque l'Orchestre de chambre de Paris et la *Maîtrise Notre-Dame* donnaient déjà *La Création* de Josef Haydn sous les voûtes de la Cathédrale de Notre Dame de Paris, en 2013, le chaos qui ouvrait l'*oratorio* appartenait

encore entièrement à la musique. Treize ans plus tard, après l'incendie de 2019 et la reconstruction du monument, ce chaos appartient désormais aussi à la mémoire du lieu.

Entendre aujourd'hui la lumière jaillir au cœur de Notre-Dame n'a donc rien d'anodin. **Thomas Hengelbrock** l'a parfaitement compris. Plutôt que d'alourdir l'œuvre sous le poids du symbole, le chef allemand – placé à la tête de l'**Orchestre de Chambre de Paris** dont il est le directeur musical – en exalte le mouvement, la théâtralité et la prodigieuse vitalité. *La Création*, monument sacré de l'histoire de la musique, est aussi une partition peuplée d'oiseaux, de fauves, de tempêtes et de paysages, où l'orchestre devient force cosmique autant que protagoniste dramatique. Dans la célèbre représentation du *Chaos* qui ouvre l'œuvre, les harmonies avancent comme à tâtons, suspendues entre l'ombre et la forme. Hengelbrock en organise les tensions avec précision, sans emphase excessive.

Puis vient la lumière. Le surgissement du chœur sur « *Und es ward Licht* » constitue naturellement l'un des grands moments de la soirée. À Notre-Dame, cette explosion sonore prend une dimension presque physique… la musique ne décrit plus seulement la lumière, elle semble éclairer l'espace. L'Orchestre de chambre de Paris se montre particulièrement dynamique à l'occasion. Les cordes donnent à l'ensemble son élan et sa netteté, tandis que les vents caractérisent avec finesse les nombreux épisodes descriptifs. Malgré une acoustique susceptible de diluer les contours, Hengelbrock obtient des attaques franches, une pulsation constamment habitée et une belle transparence, du début à la fin.

Chez Haydn, la nature ne constitue jamais un simple décor. Elle chante, gronde, bondit ou s'élève. Le compositeur la rend perceptible par un figuralisme d'une imagination inépuisable : une ligne mélodique suggère une ascension, une vocalise

devient battement d’ailes, un mouvement orchestral dessine une vague ou le surgissement d’un animal.

Les solistes font scintiller l’auditoire avec leurs performances remarquables. La partie de Raphaël, confiée à **Kevin Arboleda-Oquendo**, trouve un beau relief dans l’air n°7. La ligne vocale est conduite avec assurance et laisse pleinement apparaître l’écriture évocatrice de Haydn, où voix et orchestre semblent matérialiser les phénomènes décrits. Gabriel, interprété par la mezzo **Marie-Cécile Hébert** et la soprano **Rebecca Moeller**, offre certains des exemples les plus éclatants de ce procédé. L’air °9 séduit par sa grâce et la fraîcheur de ses couleurs. Dans l’air n°16, la performance devient plus impressionnante encore : les vocalises, d’une virtuosité presque pyrotechnique, traduisent les cris et les mouvements du monde ailé. La voix ne décrit plus les oiseaux, elle semble s’en inspirer pour prendre son envol.

Le véritable cœur collectif de la soirée reste cependant la **Maîtrise Notre-Dame de Paris**, préparée par **Henri Chalet** et **Émilie Fleury**. La *Maîtrise* et les forces chorales sont remarquables par leur homogénéité, leur puissance et leur capacité à passer de la retenue à l’exaltation selon les besoins musicaux et narratifs. Le chœur intervient comme une communauté qui observe et célèbre l’apparition progressive du monde. Il apporte à l’œuvre cette jubilation très particulière qui distingue Haydn de tant d’autres compositeurs de musique religieuse.

Ici, la foi n’est pas austère. Elle est profonde et s’émerveille. Les voix conservent fraîcheur, souplesse et lumière jusque dans les ensembles les plus généreux. L’écriture contrapuntique demeure intelligible et, à chaque nouvelle étape de la Création, le chœur semble agrandir l’espace sonore de la cathédrale. Le choix de confier quelques-unes des parties solistes à de jeunes chanteurs issus de la *Maîtrise* renforce la cohérence du projet. Les voix individuelles émergent du collectif comme les archanges, puis

les premiers êtres humains, naissent progressivement du monde nouvellement créé.

L'alternance dans le rôle d'Uriel permet d'entendre deux ténors aussi solides que complémentaires (**Meja Rakotonirina** et **Antonin Rondepierre**). Les récitatifs consacrés au quatrième jour sont interprétés de manière sublime : la diction, la noblesse de la ligne et le sens du récit donnent à l'apparition des astres une véritable ampleur poétique. Le second titulaire se montre tout aussi convaincant dans le trio et chœur qui clôt le cinquième jour. Sa voix s'intègre naturellement à l'ensemble sans perdre sa présence au milieu de l'exubérance chorale et orchestrale. L'air n°24, au sixième jour, constitue un autre moment particulièrement beau. Uriel célèbre l'apparition de l'être humain dans un chant lumineux, sensible et admirablement tenu. Après l'abondance descriptive du monde animal, Haydn contemple une créature désormais consciente d'elle-même, et le ténor traduit cette élévation avec beaucoup de justesse.

L'arrivée d'Adam et Ève modifie profondément le climat de l'*oratorio*. Le monde est achevé, mais il lui reste à découvrir l'amour et la tendresse. **Lucile Bourgeat** et **Josua Bernbeck** forment un couple particulièrement attachant. Dans le duo et chœur n°28, leurs voix se rejoignent avec naturel, portées par une écriture chorale qui élargit leur bonheur individuel aux dimensions de l'univers. Adam séduit immédiatement par un timbre ravissant et chaleureux. Leur complicité s'épanouit pleinement dans le duo n°30, l'un des passages les plus ouvertement romantiques de l'œuvre. Les voix s'entrelacent et se poursuivent avec une grande virtuosité. Grâce à l'engagement des deux solistes, ce moment tendre devient également exalté, sans jamais céder à la mièvrerie.

Le livret, inspiré de la *Genèse*, des *Psaumes* et du *Paradis perdu* de Milton, porte naturellement les marques de son époque. Mais l'optimisme profond de l'œuvre demeure irrésistible. *La Création* célèbre un monde rendu intelligible,

une humanité capable de contemplation et une raison qui ne s’oppose pas au sacré, mais lui donne une forme. Ce message résonne aujourd’hui avec une puissance nouvelle dans Notre-Dame restaurée.

En 2013, la lumière chantée par Haydn relevait encore de la philosophie et de la foi. En 2026, elle porte aussi la mémoire d’un monument passé par le feu, le silence et la reconstruction. **Thomas Hengelbrock**, l’**Orchestre de chambre de Paris** et la *Maîtrise Notre-Dame* choisissent pourtant de ne pas regarder vers les ruines, mais vers la vie, l’énergie et la jubilation. Lorsque les dernières louanges s’élèvent sous les voûtes retrouvées, *La Création* ne paraît plus seulement raconter la naissance du monde, mais rappelle que, créer, c’est aussi reconstruire après le chaos et faire à nouveau surgir la lumière là où l’obscurité semblait avoir gagné. Haydn pouvait difficilement trouver un écrin plus juste…

CRITIQUE, concert. PARIS, Cathédrale Notre-Dame de Paris, les 30 juin 2026. HAYDN : La Création. Maîtrise Notre-Dame de Paris, Orchestre de chambre de Paris, Thomas HENGELBROCK (direction). Crédit photographique (c) Droits réservés

CRITIQUE, festival. 46ème festival « Montpellier Danse ». MONTPELLIER, Cour Montanari, le 3 juillet 2026. « How Romantic » par Katerina Andreou et la Compagnie Nationale de Danse de Norvège

Il est des spectacles dont on sort lessivé, lessivé pour les interprètes, lessivé pour soi-même, comme si l'on avait traversé avec eux l'épreuve. « *How Romantic* », la nouvelle pièce de Katerina Andreou pour la *Compagnie Nationale de Danse de Norvège* est de ceux-là. Présentée les 2 et 3 juillet dans la *Cour Montanari* (anciennement *Théâtre de l'Agora*) pendant 46ème édition du festival « Montpellier Danse », cette troisième « *pièce de groupe* » par la chorégraphe grecque – après « *BLESS THIS MESS* » (que nous avions vue au *Théâtre Garonne* de Toulouse en 2024) et « *WE NEED SILENCE* » (à laquelle nous avions assistée à la *Biennale de Danse* de Lyon en 2025) – a littéralement électrisé le public montpelliérain, qui a réservé aux quatorze interprètes une *standing ovation* … amplement méritée !

L'esthétique de **Katerina Andreou** est reconnaissable d'emblée :

le plateau, nu, est réduit à une fine bande centrale, presque trop étroite pour les quatorze danseurs et danseuses de la compagnie norvégienne. Les costumes d'**Indrani Balgobin**, toiles de *jeans* déchirées et rapiécées, plantent un décor à l'accent américain. L'ambiance de coulisses, presque silencieuse, où les interprètes s'assoient et discutent comme avant un combat, rappelle les marathons de danse de la *Grande Dépression*, dont la pièce s'inspire, en écho au film *On achève bien les chevaux* de Sidney Pollack. Cette référence n'est pas un thème, elle est un moteur : un coup de sifflet retentit, et la course d'endurance commence, sans ligne d'arrivée.

La singularité d'Andreou s'impose alors avec force, dans la composition sonore qu'elle cosigne avec **Cristián Sotomayor**. Un motif de percussions, répété en boucle, inlassablement, dicte sa loi. La redondance musicale, qui pourrait être un piège, devient au contraire le carburant d'une transe collective. Les gestes s'animent, d'abord isolés, puis s'assemblent, se répondent, s'opposent, se superposent dans une écriture chorégraphique d'une complexité fascinante. On suit la partition de quatorze individualités qui s'épuisent, oscillant entre discipline et abandon, ordre et chaos, dans un *crescendo* qui semble ne jamais atteindre son paroxysme.

Mais l'intelligence de « *How Romantic* » est de proposer une approche multiple de l'endurance. À la force, qui s'impose par vagues successives, succède un temps suspendu, un ralenti où la performance se fait lutte contre l'arrêt total, dans le souffle et le presque silence. Un corps remue, respire à la marge, comme pour retrouver l'énergie d'un dernier acte. Et quel dernier acte ! Dans un saisissement immédiat, la *techno* aux *beats* profonds déferle, les corps se redressent, les muscles se tendent. L'estrade devient un obstacle à franchir en mimant des chevaux, un clin d'œil dérisoire qui ouvre sur un tableau d'une animalité pure, une transe où la musique semble vibrer sous la peau, à l'infini.

Le triomphe offert par le public de Montpellier Danse à

Andreou et la Compagnie de Danse Nationale de Norvège est véritablement vécu comme l'aboutissement d'une expérience cathartique partagée. **Katerina Andreou**, avec sa signature chorégraphique faite de ruptures et de rencontres, d'énergie syncopée et de chaos organisé, a réussi là où elle excelle : transformer l'épreuve de l'épuisement en une célébration organique de l'instant. Dans une ultime respiration, un dernier coup de sifflet, l'extinction des projecteurs, et le souffle du soulagement commun. Le spectacle ne se termine pas, il s'achève, laissant le public avec cette question lancinante : « *Combien de temps encore ?*« , comme les interprètes qui reprennent leur souffle à la fin d'une course dont on sent qu'elle pourrait recommencer à tout moment. *How Romantic* est une performance jubilatoire, une ode à la résistance et à la beauté fragile d'un corps qui, même à bout de forces, continue à chercher sa place parmi les autres. Un moment de grâce pure !

CRITIQUE, festival. 46ème festival « Montpellier Danse », Cour Montanari, le 3 juillet 2026. « How Romantic » par Katerina Andreou et la Compagnie nationale de Danse de Norvège. Crédit photographique (c) Droits réservés

CRITIQUE, festival. 78ème Festival d'Art lyrique d'AIX-EN-PROVENCE, Théâtre de l'Archevêché, le 2 juillet 2026. MOZART : La Flûte enchantée. M. Peter, Y. Fang, S. Devieilhe, S.M. Plum, B. Sherratt… Clément Cogitore / Leonardo Garcia Alarcon

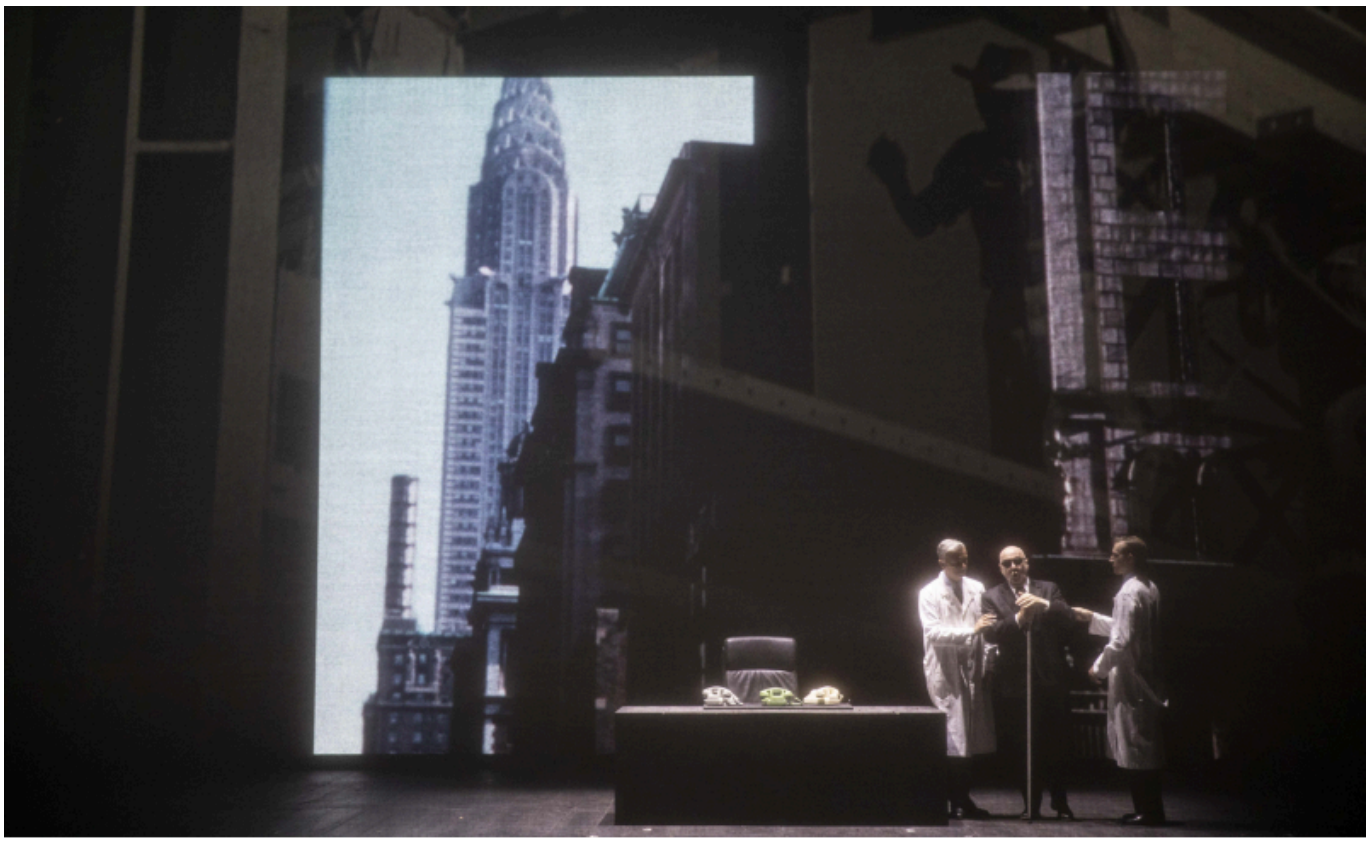
L'ouverture du Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence est un rendez-vous sacré. On y vient avec l'espérance de voir fleurir l'esprit des *Lumières* sous le ciel provençal, porté par la grâce mozartienne. Hélas, pour cette 78ème édition, le sortilège n'a pas opéré avec cette nouvelle production de *La Flûte enchantée* de W. A. Mozart, portée par le duo Clément Cogitore / Leonardo Garcia Alarcon. Et si la soirée ne sombre pas dans le *fiasco* total, elle laisse néanmoins un goût de poudre aux yeux, et d'une occasion manquée.

On savait **Clément Cogitore** capable de transfigurer un chef-d'œuvre – ses *Indes galantes* au Palais Garnier avaient électrisé l'Opéra de Paris par leur intelligence chorégraphique et leur audace colorée. On l'attendait donc

avec curiosité sur ce terrain mozartien, espérant qu'il y déploierait la même verve. Hélas, son parti pris semble avoir été de compliquer l'évidence. Là où la *Flûte* appelle la clarté, il répond par l'enchevêtrement ; là où elle réclame le mouvement, il propose l'accumulation. Sa mise en scène, touffue, bavarde, souvent illisible, empile les idées sans les articuler. On cherche en vain un fil conducteur, une cohérence, un élan : à la place, un fatras d'effets qui se neutralisent, une esthétique *fourre-tout* qui finit par lasser plus qu'intriguer. On songe presque à un gâchis, tant l'écrin du **Théâtre de l'Archevêché** méritait mieux qu'une lecture aussi empesée et opaque.

Dans la fosse, l'attente était tout aussi grande. **Leonardo Garcia Alarcon** n'est pas un chef ordinaire, et nous avions salué avec l'éclat qu'elles méritaient les *Vêpres de la Vierge* de Monteverdi, données un mois plus tôt par le chef suisso-argentin en ouverture du Festival Monteverdi de Crémone, vécues par nous comme un orage sacré, tout en fougue et en contraste. A Aix ce soir, rien de tel. A la tête de sa ***Capella Mediteranea***, sa direction musicale, trop lisse, trop policée, appesantit un peu plus un spectacle déjà plombé par la mise en scène. Les couleurs mozartiennes, si vibrantes de vie et de mort, d'ombre et de lumière, s'étalent sans relief, sans pic, sans ce feu intérieur qui fait pourtant le prix de cette partition. L'orchestre sonne juste, certes, mais sans grande âme, et l'ensemble manque cruellement de ce souffle dramatique qui transforme une belle exécution en révélation. Par bonheur, ce manque de *souffle* ne concerne pas le **Chœur de Chambre de Namur**, dont le chef est également le directeur. La formation belge déploie une homogénéité vocale et une cohésion rythmique dont on ne peut que saluer la qualité. Jusque dans les danses qu'il exécute – et qui, chose rare, ne sombrent pas dans l'approximation chorégraphique – le chœur conserve une rigueur et une énergie communicatives qui mettent en lumière le travail de fond, exigeant et minutieux, qui a été mené en coulisses. Ses interventions, qu'il s'agisse des chœurs

d’initiés ou des moments plus festifs, apportent une densité sonore et dont l’orchestre, en comparaison, semble parfois bien pâle.



Côté plateau, la déception se nuance toutefois de quelques échappées belles, mais certains éléments de la distribution vocale peinent à convaincre. L’un des plus grands espoirs de la soirée reposait évidemment sur l’incarnation de la Reine de la Nuit par **Sabine Devieilhe**. Icône du répertoire baroque, on l’imaginait transpercer l’air chaud de la Provence de ses aigus stellaires. Hélas, si la prouesse vocale demeure techniquement intacte, l’interprétation peine à convaincre pleinement. Le fameux « *Der Hölle Rache* » est ici exécuté avec une précision d’orfèvre, mais l’on reste sur sa faim : la folie vengeresse du personnage semble contenue, comme prisonnière des artifices scéniques. Là où l’on attendait une reine incandescente, presque dangereuse, on perçoit davantage

une exécutante zélée qu'une tragédienne habitée. Cette impression d'un rôle plaqué sur la partition est d'autant plus frustrante que l'on sait la soprano capable de bien plus de feu dans d'autres répertoires. Le charme opère ponctuellement, mais la magie noire, elle, reste aux abonnés absents, victime d'une direction d'acteurs qui semble avoir étouffé la dimension tellurique du personnage.

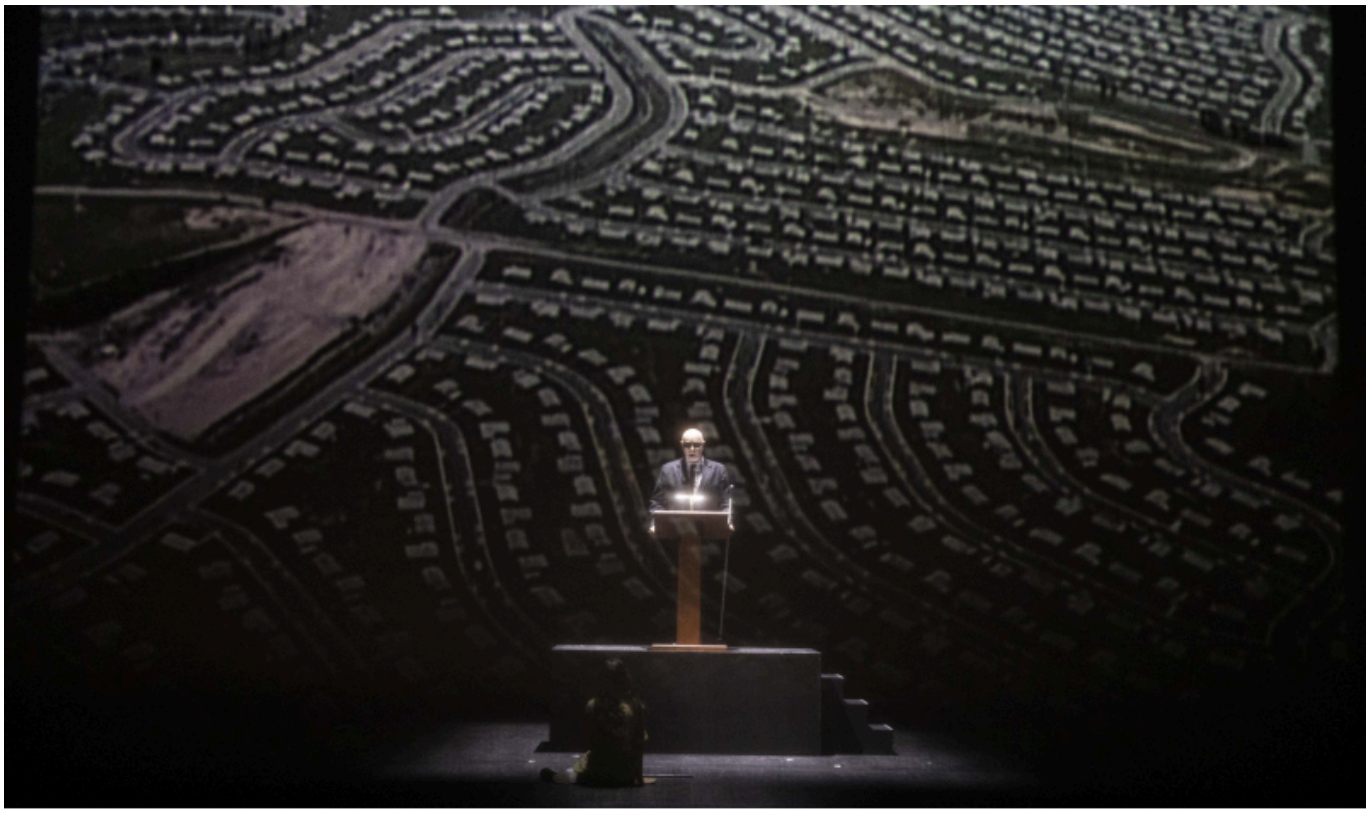
Le Tamino du ténor suisse **Mauro Peter** laisse également une impression plutôt tiède. Certes, il possède incontestablement une émission soignée, un *legato* élégant qui flatte l'oreille dans les passages plus méditatifs du rôle, notamment l'air « *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* », où il déploie un chant d'une courtoisie presque aristocratique. Mais cette politesse vocale, justement, finit par desservir le personnage : là où l'on attend l'ardeur juvénile, l'élan chevaleresque, la métamorphose intérieure du prince en quête de vérité, on se heurte à une interprétation trop lisse, trop *propre*, qui manque singulièrement de panache et de densité dramatique. La mise en scène touffue de Clément Cogitore ne l'aide évidemment pas : le résultat est un Tamino en pilotage automatique, dont la voix, certes homogène, peine à s'imposer dans les moments de plus grande intensité, comme le duo final avec Pamina, où l'on attendait davantage de flamme partagée. Faute de caractère affirmé, son interprétation reste en surface : on admire la tenue, on salue la correction, mais on ne vibre guère.

Heureusement, quelques phares éclairent cette nuit tiède, à commencer par **Sean Michael Plum**, en Papageno lumineux et bondissant. Dès son entrée, l'oiseleur américain insuffle une énergie vitale qui contraste radicalement avec la pesanteur ambiante. Son chant, d'une rondeur et d'une projection naturelles, sert à merveille ce personnage truculent : chaque phrase est habitée, chaque geste est juste, chaque note respire la joie de vivre. Mais ce n'est pas qu'un bouffon de talent : Plum sait aussi faire passer l'humanité du

personnage, sa naïveté touchante, sa peur panique devant les épreuves, son désir viscéral de trouver l'amour. Son duo avec Papagena, notamment, est un petit chef-d'œuvre de complicité et de légèreté.

Ying Fang, ensuite, en Pamina frémissante. Quelle révélation que cette jeune soprano chinoise ! Sa voix, d'une limpidité cristalline, possède un *vibrato* à peine esquissé qui la rend infiniment touchante. Don son dernier air, « *Ach, ich fühl's* », elle captive le public par une intensité rare : chaque soupir, chaque silence, chaque inflexion traduit le désespoir et l'abandon de la jeune princesse avec une pudeur bouleversante. Son timbre, à la fois fragile et puissant, semble flotter au-dessus de l'orchestre comme une plainte venue d'ailleurs. Mais Ying Fang n'est pas qu'une voix : sa présence scénique, tout en retenue et en émotion contenue, fait de Pamina un personnage d'une vérité désarmante, dont le malheur et la résilience touchent au cœur. Elle est, sans conteste, la révélation vocale de cette production aux côtés de Sean Michael Plum, et l'on sort de la salle en se promettant de suivre de près son irrésistible ascension.

Brindley Sherrat, enfin, en Sarastro empreint de noblesse et d'autorité. Le baryton-basse britannique incarne le grand prêtre avec une solennité qui n'a rien d'empesé. Sa voix, d'une ampleur et d'une profondeur rares, descend dans les graves avec une aisance confondante, déployant un timbre chaleureux et paternel qui impose le respect sans jamais écraser. Ses airs, notamment « *O Isis und Osiris* », sont des moments de pure plénitude sonore : on est saisi par la majesté du chant, par cette autorité bienveillante qui semble émaner de chaque note.



Les *Comprimari* offrent également quelques belles surprises. On retiendra notamment la Papagena d'**Emma Fekete**, dont le timbre frais et charmant répond avec une malice bienvenue aux facéties de son turbulent Papageno. Leur duo final, seul moment de véritable légèreté de toute la représentation, apporte une bouffée d'air réjouissante dans ce fatras scénique. Côté cortège des Trois Dames, la mayonnaise prend en demi-teinte. Si la jeune **Alix Le Saux** et **Ashley Dixon** déploient des moyens honorables, elles peinent à exister face à la présence vocale plus imposante d'**Adriana Bignagni Lesca**, dont le timbre capiteux et le métal généreux éclipsent quelque peu ses deux partenaires, et l'équilibre de l'ensemble en souffre forcément. En revanche, le Monostatos de **Rodolphe Briand** constitue l'une des bonnes surprises de la soirée. Le ténor français incarne le vilain Maure avec une insolence jouissive, un mordant vocal et une présence scénique qui tranchent nettement sur la mollesse ambiante. Le rôle lui va comme un gant, et l'on se prend à espérer qu'il ait davantage d'occasions de briller dans des emplois similaires.

Plus inattendu, l'Orateur d'**Edwin Crossley-Mercer** ne laisse personne indifférent, bien au contraire. Là où ce personnage sacrifie souvent à la solennité hiératique, le baryton lui insuffle une humanité profonde, une bienveillance presque paternelle qui touche et contraste avec l'abstraction du reste de la mise en scène. Sa prestation, sobre et habitée, rappelle à elle seule ce que peut avoir de réellement émouvant cet opéra lorsqu'on cesse de l'encombrer d'intentions superflues. Enfin, les comparses que sont **Damien Pass** et **Jonghyun Park** complètent avec une solidité exemplaire le plateau vocal des adultes, tandis que les Trois enfants solistes, issus du ***Knabenchor der Chorakademie de Dortmund***, font preuve d'une tenue d'ensemble exemplaire. Leurs voix claires et pures, d'une justesse imperturbable, traversent la complexité scénique avec une simplicité désarmante. Là où les adultes s'embourbent dans les strates d'une mise en scène trop sage, ces jeunes interprètes rappellent, par leur fraîcheur et leur discipline, l'essence première de l'œuvre : un conte musical qui parle à l'enfance du monde. Leur apparition, brève mais lumineuse, est sans doute l'un des rares instants de grâce véritable du spectacle.

Au terme de la soirée, on se surprend à applaudir par politesse plus que par conviction, et il ne laissera pas grande trace de ce spectacle dans la mémoire du festival, sinon celle d'une promesse non tenue. Le public aixois, habitué aux fulgurances, repart avec cette sensation désagréable d'avoir assisté à un spectacle qui, à force de vouloir tout dire, n'a finalement rien raconté…

CRITIQUE, festival. 78ème Festival d'Art lyrique d'AIX-EN-PROVENCE, Théâtre de l'Archevêché, le 2 juillet 2026. MOZART :

La Flûte enchantée. M. Peter, Y. Fang S. Devieilhe, B. Sherratt… Clément Cogitore / Leonardo Garcia Alarcon. Crédit photographique © Jean-Louis Fernandez

---

CRITIQUE, festival. 46ème festival « Montpellier Danse ». MONTPELLIER, Opéra Berlioz, le 1er juillet 2026. « Après moi, le déluge » par (La)Horde-Ballet National de Marseille (Création Mondiale)

La 46e édition du Festival Montpellier Danse s'est poursuivie, les 30 juin et 1er juillet, dans une atmosphère de fin du monde et de renaissance, avec la création mondiale d'*Après moi, le Déluge*, la nouvelle pièce-événement du collectif (LA)HORDE-Ballet national de Marseille. Présenté dans le vaste vaisseau de l'Opéra Berlioz, le spectacle confirme l'ascension fulgurante du trio phocéen et sa capacité à transformer la scène en un espace de

résistance et de communion, bien au-delà des habituelles joutes esthétiques.

Marine Brutti, Jonathan Debrouwer et **Arthur Harel**, les trois têtes pensantes du collectif à la tête du Ballet national de Marseille depuis 2019, n'ont jamais été aussi proches de leur sujet. Après avoir exploré la frénésie collective et post-apocalyptique de *Room with a view* – que nous avions salué au festival *Le Temps d'aimer la danse* (Biarritz) pour sa « *transe collective* » survitaminée – et la surabondance numérique d'*Age of content* – que nous avions applaudi à la *Biennale de Danse* de Lyon en 2023 -, ils plongent ici au cœur de l'effondrement. Il ne s'agit plus de subir le monde numérique ou la crise, mais de descendre dans la faille qu'ils ouvrent au centre du plateau.

L'imposante scénographie de **Julien Peissel** installe d'emblée un univers crépusculaire, une communauté éreintée évoluant sur un sol prêt à se dérober. Les treize interprètes, issus de cette troupe internationale que le trio a patiemment constituée, incarnent un groupe en proie à la catastrophe imminente. Leur danse, toujours aussi physique et dynamique, emprunte autant aux danses tribales qu'aux chorégraphies de rue qui ont fait leur renom, tout en y injectant une dimension rituelle et mystique. Les mouvements, parfois saccadés, parfois fluides, évoquent autant la résistance que l'épuisement d'un monde en fin de course.



Là où beaucoup de nos confrères et consoeurs ont vu un spectacle de « *défaitisme* » ou de « *décadence*« , *Après moi, le Déluge* opère – selon nous – une véritable métamorphose. La fracture scénique libère des créatures monstrueuses et des énergies insoupçonnées, transformant le plateau en un gouffre d'où jaillit une beauté sauvage. Le collectif, en parfaite symbiose avec ses danseurs, fait le pari audacieux de la renaissance par la déconstruction. Les saynètes successives sont autant de rituels chorégraphiques qui questionnent les relations de domination, mais célèbrent surtout la puissance d'un corps de ballet soudé comme un seul homme face au chaos.

Sous la houlette de (LA)HORDE, le Ballet national de Marseille trouve ici son *tour de force*. Après « *Room with a view* » et « *Age of content* », ce nouveau chapitre est celui de l'incandescence. La révolte cède la place à une forme de nécessité organique. Le public de Montpellier, conquis, a salué une prestation qui ne cherche pas à plaire, mais à bousculer, à affronter le réel pour le transcender, faisant

écho à cette idée défendue par le collectif selon laquelle « *la danse est une force de résistance*« . Avec « *Après moi, le Déluge* », (LA)HORDE signe un manifeste chorégraphique puissant et viscéral, confirmant leur statut d'innovateurs majeurs de la scène contemporaine.

CRITIQUE, festival. 46ème festival « Montpellier Danse ». MONTPELLIER, Opéra Berlioz, le 1er juillet 2026. « Après moi, le déluge » : (La)Horde-Ballet National de Marseille (Création Mondiale). Crédit photographique © G.Astier Perret

---

CRITIQUE, opéra (en version de concert). VERSAILLES, OPÉRA ROYAL, le 30 juin 2026. HAENDEL : Tamerlano. Juan Sancho (Bajazet), Veronica Cangemi (Asteria), Jenisbek

Piyazov (Tamerlano)… Chœur honoré de la République d’Ouzbékistan, Orchestre symphonique national d’Ouzbékistan, Alibek Kabdurakhmanov [direction]

Sous les ors de Versailles, Georg Friedrich Haendel, fabuleux conteur et maître des passions tragiques, révèle toute sa mesure [géniale] dans l’écrin de l’Opéra Royal. La soirée est même spécifique car la salle accueille tout un collectif étranger, – emblème des relations culturelles internationales au Château : le Chœur honoré de la République d’Ouzbékistan, l’Orchestre symphonique national d’Ouzbékistan, sous la direction du très actif Alibek Kabdurakhmanov. Ce soir, certes, l’opéra baroque rayonne mais aussi la culture d’Ouzbékistan et d’Asie Centrale dont la musique traditionnelle [chœur, chants

traditionnels dont un marial] sont astucieusement intégrés à la partition de la partition de *Tamerlano*.

L'action haendélienne est résumée à un choix de quelques airs (11 au total) ; elle convoque au devant de la scène, le trio de protagonistes : les deux souverains opposés, Bajazet le sultan vaincu et Tamerlano l'impétueux conquérant : entre eux, l'impuissance enivrée de la fille du premier, Asteria. Les 3 solistes forment un trio racinien dans lequel Haendel aborde le thème du pouvoir et de la toute puissance politique. Si Bajazet s'efface (jusqu'au suicide) sans renoncer à ses valeurs, Tamerlano est loin de partager l'éthique de son ennemi : il incarne violence et cruauté.

La direction du chef déploie ainsi, dès l'ouverture, une fureur brute, âpre, sollicitant tout l'Orchestre, ciselant des couleurs martiales et guerrières, exprimant la toute puissance du vainqueur [les 4 trompes impressionnantes qui surgissent par 2, à cour et à jardin] suggérant l'entrée triomphale de Tamerlano ; le geste est vif, nerveux, ne manquant ni de souplesse ni de tonicité ; les percussions sont copieusement sollicitées ajoutant à la palette très riche des nuances et accents d'un orchestre particulièrement expressif, apte à servir sans épaisseur la lyre haendélienne.

Malgré leur nombre, les musiciens savent préserver éloquence et précision : ce qui leur réussit particulièrement dans les séquences d'évocation, comme la scène de Bataille (d'après « *Dov'è la glia* » de Vivaldi). Les instrumentistes sont prêts à en découdre comme le révèle surtout le dernier air choisi(« *Del modo e nell'abisso* »), celui d'un Tamerlano surpuissant qui peut s'appuyer sur un orchestre idéalement tempétueux. Les amateurs d'opéra et de vertiges baroques sont comblés tant les 3 solistes se révèlent chacun convaincants,

exprimant avec un bel engagement la typologie de leur rôle.

Très impliquée par le profil psychologique de la fille de Bajazet, **Veronica Cangemi** d'une couleur tragique égale et de plus en profonde, affirme le profil moral d'Asteria ; la cantatrice se distingue dans une épure suggestive, une maîtrise du souffle et des notes tenues, aux couleurs mordorées et intérieures, qui forcent l'admiration (» *Cor di padre* «).
Telle justesse du sentiment éclaire ce qui fait de TAMERLANO un opéra psychologique dans lequel Haendel introspecte l'âme des personnages avec une exceptionnelle acuité intérieure. Réussite des transition et des passages, l'air d'Asteria, prélude à celui de son père Bajazet (« *Figlia mia, non pianger, no* »), air de renoncement ultime et de mort dans lequel le souverain défait (très subtil **Juan Sancho**) accepte de mourir a contrario du Tamerlano vainqueur et omnipotent qui exhale en fin d'action sa fureur impériale portée par l'énergie irrépressible des cordes chauffées à blanc [son dernier air déjà cité, dans lequel **Jenisbek Piyazov** déploie sa fureur vocale digne d'un Jupiter tonnant).

Accompagnant avec nuance et aussi fureur selon le caractère du contexte, les 3 solistes, l'Orchestre et le Choeur Ouzbeks révèlent une très solide expérience, éclairant le drame oriental de Haendel par des inserts traditionnels à propos. C'est un éclairage original et convaincant qui renouvelle la compréhension de l'opéra de Haëndel créé King's Theater de Londres en octobre 1724. Le contexte politique et militaire du sujet s'en trouve élucidé ; la rivalité des deux monarques, l'un déchu, l'autre triomphant, exacerbée que rehausse encore la dignité d'Asteria, prête à mourir comme son père…

Justesse, puissance, engagement, rien ne manque à la prestation des musiciens Ouzbeks, d'autant plus au service d'un compositeur et de l'un de ses opéras majeurs, qui les ont visiblement inspirés au plus haut niveau.



Photo © classiquenews 2026

CRITIQUE, opéra en concert. VERSAILLES, OPÉRA ROYAL, 30 juillet 2026. HAENDEL : Tamerlano. Juan Sancho (Bajazet), Veronica Cangemi (Asteria), Jenisbek Piyazov (Tamerlano), Chœur honoré de la République d'Ouzbékistan, Orchestre symphonique national d'Ouzbékistan, Alibek Kabdurakhmanov [direction]

CRITIQUE, festival. 46ème festival « Montpellier Danse ». CASTELNAU-LE-LEZ, Le Kiasma, le 28 juin 2026. « The Tempest » par Lisbeth GRUWEZ

La 46e édition du festival « Montpellier Danse », qui se déroule du 20 juin au 4 juillet 2026, s'annonce comme chaque été un rendez-vous majeur de la danse contemporaine européenne. Sous la nouvelle direction collégiale de Jann Gallois, Dominique Hervieu, Pierre Martinez et Hofesh Shechter, l'événement confirme sa place de carrefour de création unique en Europe, mêlant avec audace les compagnies internationales les plus prestigieuses et les jeunes chorégraphes émergents.

Cette année, le festival fait la part belle aux créations et aux premières françaises, avec un tiers de la programmation consacré aux artistes régionaux. Parmi les temps forts de cette édition particulièrement riche, on note la présence du **Ballet national de Marseille/*(LA)HORDE***, du **Collectif XY** et de sa nouvelle fresque poétique, ou encore la venue de la chorégraphe grecque **Katerina Andreou**. C'est dans ce contexte vibrionnant que s'inscrit le solo de la chorégraphe et danseuse belge **Lisbeth Gruwez**, intitulé « ***The Tempest***« .

Au ***Kiasma*** de **Castelnau-le-Lez**, sur le plateau nu, un dispositif scénographique minimaliste – un plan incliné blanc posé en fond de scène comme un fragment d'hiver – accueille l'apparition de Lisbeth Gruwez. D'abord immobile, perchée sur ce promontoire, elle semble émerger d'une profonde concentration, le corps compact, disponible, comme un guerrier qui se prépare au combat. Car c'est bien de combat dont il s'agit. Pour ce *solo*, la chorégraphe flamande a entrepris un véritable voyage intérieur et physique, nourri par plusieurs mois d'immersion dans les arts martiaux en Thaïlande. Si l'influence du *Tai-chi* et des *katas* est perceptible dans sa gestuelle précise, hyper-articulaire, elle ne constitue jamais une fin en soi. Cette maîtrise technique est mise au service d'une exploration : celle de la colère comme énergie brute, force à la fois destructrice et potentiellement transformatrice. La danse de Gruwez progresse par vagues successives : une oscillation constante entre des impulsions fulgurantes et des moments de calme presque méditatif. Le corps trace dans l'espace des trajectoires coupantes, les bras lacèrent l'air, les pieds martèlent le sol. Mais toujours, une économie de mouvement, une précision redoutable qui transforme la violence potentielle en une forme de calligraphie aérienne. La colère n'est jamais un éclat ; elle circule, se dépose dans les articulations, se mue en puissance maîtrisée.



Le compositeur flamand **Maarten Van Cauwenberghe**, complice de longue date de la chorégraphe, signe une partition électronique qui agit comme une pression atmosphérique. Des basses telluriques, des éclats métalliques, des cloches lointaines tissent un climat qui ne soutient pas la danse mais la contraint, la pousse à trouver sa voie dans un espace sonore dense. L'atmosphère, d'abord hypnotique, devient progressivement oppressante, préparant l'irruption du chaos. Cette montée en intensité est magnifiée par le travail de Jan Maertens sur les lumières, qui prennent la danse en tenaille, accélèrent autour d'elle en un tourbillon stroboscopique. C'est alors que la fumée envahit le plateau, et que la danseuse semble flotter, comme en lévitation, défiant les lois de la gravité La scénographie se fait plus symbolique encore lorsque Gruwez déroule un long ruban rouge caché en son sein ou répand de la craie blanche sur le sol, traçant des lignes de vie dans cet univers instable.

Car le cœur du spectacle réside peut-être là : dans cette capacité à se tenir au centre de la tourmente. Alors que la

musique et les lumières s’emballent autour d’elle, que la tempête fait rage, Gruwez ralentit. Elle devient un point fixe, une présence qui refuse la panique, une respiration qui tient tête à la vitesse. On songe à l’œil du cyclone, ce lieu paradoxal où tout est calme alors que tout hurle aux abords.

Avec « *The Tempest*« , **Lisbeth Gruwez** nous invite à habiter la colère plutôt qu’à la subir, à absorber la tempête pour en révéler le calme latent. Ce *solo*, à la fois combat et méditation, puissance et discipline, démontre une fois encore que la chorégraphe belge, à la cinquantaine, demeure l’une des interprètes les plus exceptionnelles de la scène contemporaine, capable de faire naître tout un univers à partir d’un simple geste.

CRITIQUE, festival. 46ème festival « Montpellier Danse ». CASTELNAU-LE-LEZ, Le Kiasma, le 28 juin 2026. « The Tempest » par Lisbeth GRUWEZ. crédit photographique (c) Danny Willems