CRITIQUE, festival. SOFIA, Wagner Festival 2026 (Opéra de Sofia), le 14 juin 2026. WAGNER : Tannhauser. M. Ilev, E. Dzhodzhoska-Mladenova, A. Mladenov, G. Georgieva… Plamen Kartaloff / Constantin Trinks

En guise de bouquet final de l'édition 2026 du *Sofia Wagner Festival*, l'Opéra de Sofia a repris sa production couronnée de succès de *Tannhäuser*, une œuvre fondamentale dans l'évolution artistique de Richard Wagner. Considérée comme une œuvre de transition dans la trajectoire créative du compositeur allemand, cette composition conserve encore des éléments du grand opéra romantique germanique, tout en annonçant nombre des idées dramatiques et musicales qui atteindront leur pleine maturité dans des œuvres ultérieures telles que *Tristan und Isolde* et *Parsifal*. Créé en 1845 à la *Semperoper* de Dresde sous la direction du compositeur lui-même, l'opéra fusionne dans son livret deux légendes médiévales allemandes – celle du chevalier et poète Tannhäuser et celle du *Sängerkrieg auf der Wartburg* (« Concours de chant

de la Wartburg ») – pour construire un drame autour des grands axes de l'univers wagnérien : l'opposition entre amour sensuel et amour spirituel, le conflit entre désir et rédemption, et l'idée du salut par l'amour rédempteur. Dans ce contexte, Tannhäuser incarne l'homme déchiré entre deux mondes irréconciliables : celui des plaisirs terrestres représenté par Vénus et celui de la pureté spirituelle symbolisé par Élisabeth, dont le sacrifice rendra possible sa rédemption finale.

La distribution vocale réunie pour l'occasion, entièrement composée de chanteurs bulgares, était menée par le toujours efficace ténor **Martin Iliev**, qui dans le rôle exigeant du protagoniste tourmenté a offert une prestation remarquable, grâce à la qualité de son timbre *spinto* aux accents héroïques, une émission solide, un registre aigu brillant qui se projette comme une trompette, et une éloquence expressive lui permettant d'exposer avec force les différents dilemmes psychologiques de son personnage, sans tomber dans l'excès mélodramatique. Son récit désespéré du pèlerinage à Rome, la célèbre « *Romerzählung. Inbrunst im Herzen* », chanté avec une intensité dramatique remarquable, fut bouleversant et constitua l'un de ses meilleurs moments vocaux, ainsi que l'un des passages les plus applaudis par le public.

Avec une voix sombre et puissante, un phrasé maîtrisé et une présence scénique imposante, la basse **Peter Buchkov** a dessiné un Hermann, landgrave de Thuringe, proche de la perfection. Dans le rôle de Wolfram von Eschenbach, **Atanas Mladenov** s'est imposé comme l'un des autres grands triomphateurs de la soirée. Le baryton bulgare a conquis le public par la beauté raffinée de son chant, soutenue par une technique irréprochable, un phrasé noble et une ligne de chant d'un *legato* exquis, faisant de chacune de ses interventions un

véritable régal pour l'oreille. Dans la célèbre *aria* de l'étoile du soir, « *O du mein holder Abendstern…* », il a offert une véritable leçon de style et de chant, signant l'un des sommets de toute la représentation. Complétant la distribution masculine, le groupe des *Minnesänger* (poètes-chanteurs), composé d'**Emil Pavlov** (Walther von der Vogelweide), **Krassimir Dinev** (Heinrich der Schreiber), **Stefan Vladimirov** (Biterolf) et **Angel Hristov** (Reinmar von Zweter), s'est montré solide et fiable dans sa prestation.



Du côté des voix féminines, la soprano **Eleonora Dzhodzhoska-Mladenova**, l'une des jeunes promesses de la maison, a incarné une Élisabeth débordante de jeunesse et de dévotion, face à laquelle il était difficile de ne pas succomber tant sa vocalité radieuse et sa grande sensibilité s'imposaient. Elle a brillé dans son air d'entrée, « *Dich, teure Halle, grüß ich wieder* », servi par un chant sûr, noble et d'un lyrisme raffiné. Toutefois, le sommet de son interprétation est survenu avec la célèbre prière du troisième acte, «

Allmächt'ge Jungfrau, hör mein Flehen », où son chant, profondément humain et d'une émotion sincère, enrichi de nuances dramatiques suggestives, a atteint des moments d'une intensité bouleversante. La soprano **Gabriela Georgieva** n'a pas été en reste : grâce à une voix cuivrée et puissante, un large registre central, des graves d'un bel éclat et des aigus capables de s'imposer sans difficulté à la densité orchestrale, elle a composé une Vénus de référence. Dans le bref rôle du berger, la soprano **Maria Pavlova** a laissé une agréable impression grâce à une voix souple et fluide, projetée avec fraîcheur et naturel.

Le chœur de la maison bulgare a constitué l'un des grands piliers musicaux de la représentation. Préparé par **Violeta Dimitrova**, il a sonné homogène, solide et plein de vitalité, témoignant d'une préparation impeccable tout au long de la soirée. Son interprétation s'est révélée particulièrement admirable dans le célèbre *Chœur des pèlerins* et dans les scènes de la *Wartburg*, où il a fait preuve d'une grande expressivité et d'une présence scénique toujours convaincante.

Sur le plan strictement musical, l'**Orchestre de l'Opéra de Sofia** a confirmé son très haut niveau sous la direction enthousiaste de l'allemand **Constantin Trinks**, qui, avec une grande connaissance de la partition, a proposé une lecture équilibrée, dynamique et riche en couleurs et en nuances, veillant en permanence à un équilibre exemplaire entre la fosse et la scène.



Une part essentielle du succès de la production réside dans la proposition scénique imaginative de **Plamen Kartaloff**, une mise en scène élégante et soigneusement élaborée, portée par un sens théâtral aigu et une direction d'acteurs minutieuse, tant individuellement que collectivement. Sa vision souligne le sens de l'amour et de l'acceptation de la différence dans un monde polarisé, sans altérer l'essence de l'œuvre, dont l'empreinte romantique reste intacte, tout comme son substrat religieux et politique. En ce sens, *Tannhäuser* apparaît comme une métaphore de l'homme contemporain, déchiré entre âme et corps, impulsion et norme, vérité et attente. Kartaloff renonce au romantisme historiciste pour placer au centre un être humain moderne et fragmenté, pris entre deux pôles – le *Venusberg* et la *Wartburg* – dans une mise en scène à caractère presque contemplatif qui propose un voyage intérieur non linéaire, articulé autour de tensions, d'états émotionnels et de symboles. La production reflète ainsi la douleur d'une quête incessante et l'errance spirituelle d'un individu qui ne succombe pas par le péché, mais par la conscience que la liberté ne signifie pas seulement choisir, mais aussi assumer

les conséquences de ses propres décisions. Éloignée totalement du réalisme et de toute référence à un contexte historique précis, la scénographie symbolique, multicolore et minimaliste de **Sven Jonke** offre un cadre idéal au déroulement de l'action et favorise la fluidité des transitions scéniques. Les costumes soignés, plus conceptuels qu'historicistes, de **Hristiyana Mihaleva-Zorbalieva**, ainsi que le traitement lumineux précis et multicolore d'**Andrej Hajdinjak**, renforcent la beauté visuelle du spectacle. Le corps de ballet de la maison, dirigé par **Maria Ilieva**, a également offert une prestation de haut niveau, avec des chorégraphies soutenant le développement dramatique de l'œuvre.

En définitive, une soirée excellente et une clôture exceptionnelle pour un festival qui, loin de se contenter de ses acquis, continue d'élever ses standards artistiques année après année et de consolider son prestige sur la scène lyrique internationale.

CRITIQUE, festival. SOFIA, Wagner Festival 2026 (Opéra de Sofia), le 14 juin 2026. WAGNER : Tannhauser. M. Ilev, E. Dzhodzhoska-Mladenova, A. Mladenov, G. Georgieva… Plamen Kartaloff / Constantin Trinks. Crédit photographique (c) Droits réservés

CRITIQUE, opéra. GENEVE, Bâtiment des Forces Motrices, le 20 juin 2026. ZAPPA : 200 Motels. Daniel Kramer / Titus Engel

Au Grand-Théâtre de Genève (décentralisé au *Bâtiment des Forces Motrices*), la création suisse de l'opéra *rock 200 Motels* de Frank Zappa joue la carte de la provocation tous azimuts, au risque de l'épuisement. Plus nuancée, l'interprétation convainc surtout au niveau musical.

Depuis son dernier spectacle consacré *à la comédie musicale* Un Américain à Paris, en décembre dernier, le **Grand Théâtre de Genève** a donc fermé ses portes pour une rénovation de 18 mois, en transférant la majeure partie de ses spectacles dans le ***Bâtiment des Forces Motrices*** (BFM). Les plus anciens connaissent bien cette ancienne usine hydraulique, qui a été aménagée en 1997-98 pour accueillir momentanément l'Opéra, avant sa reconversion en espace culturel multimodal. Le vaste *hall* d'entrée impressionne par la conservation de deux des dix-huit monumentales pompes et turbines, présentes sur le site originel.

La salle modulable d'un peu moins de 1000 places offre un confort visuel pour l'ensemble des spectateurs, tout en étant restreinte dans ses possibilités scéniques, notamment dans les changements de décors. Le metteur en scène américain **Daniel Kramer** (né en 1977) se joue habilement de ces contraintes en ajoutant une rampe devant la fosse d'orchestre et en entourant les interprètes de plusieurs écrans vidéo. Ce dispositif

omniprésent enivre le public de références et d'images – en même temps qu'une sonorisation prononcée, à laquelle on s'habitue peu à peu. L'idée de Kramer consiste à moderniser le propos de **Frank Zappa** (1940-1993), afin de le rapprocher de notre société contemporaine, saturée d'écrans et de sollicitations en tout genre.



La société du spectacle et de la consommation a envahi toutes les sphères du débat public, jusqu'aux politiques, moqués dans leurs travers les plus évidents – Trump en tête. D'où vient que la farce sonne lourdement, comme un *happening* mal maîtrisé, en forme de catalogue de références ? Il aurait sans doute fallu une direction d'acteurs plus subtile, mais aussi une réalisation visuelle moins clinquante, baignée d'éclairages plus variés et inventifs. L'autre écueil de cette proposition vient de l'hystérie constante du plateau, qui déborde d'intentions, sans permettre de respiration, à même de rythmer les messages distillés tout du long. Ces intermèdes s'inscrivent pourtant dans les transitions orchestrales souvent planantes et judicieusement dosées.

L’ouvrage écarte volontairement la narration continue pour embrasser une liberté créatrice volontiers *dadaïste*, en opposition frontale aux convenances et conventions théâtrales de son temps (voir le détail du livret *dans le compte-rendu de la récente production niçoise…*). Si le projet n’évite pas une sensation de collage, il reste pertinent par sa remise en cause du statut d’icône de l’artiste. En grande partie composée lors d’une vaste tournée à travers les Etats-Unis, *200 Motels* décrit en effet l’absence de perspective ressentie par le rockeur, de l’ennui dans les hôtels minables aux questions inquisitrices des journalistes, en passant par son addiction au sexe. Il est ainsi possible de voir cet opéra comme un portrait déjanté mais sincère de son auteur, tour à tour irritant dans ses outrances et attachant dans sa défense de la marginalité, face au *bulldozer* d’une majorité conservatrice et bien-pensante.

Il fallait certainement toute l’expérience du chef suisse **Titus Engel** (né en 1975) pour embrasser la démesure de la partition, qui ose marier des influences proches de Varèse et Boulez (que Zappa admirait) avec des ballades *pop rock* plus convenues. L’instrumentation fait la part belle aux percussions, tandis qu’un excellent ensemble de *rock* en hauteur répond à l’orchestre. Les interprètes réunis, malgré quelques excès interprétatifs dus à la mise en scène, montrent un niveau d’une belle homogénéité, à l’instar du chœur bien préparé pour l’occasion.



CRITIQUE, opéra. GENEVE, Bâtiment des Forces Motrices, le 20 juin 2026. ZAPPA : 200 Motels. David Ireland (WWF Wrestler, Cowboy Burt), Brenda Rae (Lucy, Journalist), Robin Adams (Frank, Larry the Dwarf), Edward Hogg (Jeff, Love Interest, Newt Lover), Ziad Nehme (Mark), Peter Hoare (Howard), Julieth Biggins (Lucy, Good Conscience), Justin Hopkins (Rance, Narrator, Bad Conscience), Choeur du Grand Théâtre de Genève, Mark Biggins (direction des choeurs), Ensemble de percussionnistes de la Haute école de musique de Genève, Orchestre de la Suisse Romande, Titus Engel (direction musicale) / Daniel Kramer (mise en scène). A l'affiche du Grand Théâtre de Genève jusqu'au 28 juin 2026. Crédit photographique (c) Magali Dougados

CRITIQUE, festival. SOFIA, Wagner Festival 2026 (Opéra de Sofia), le 12 juin 2026. WAGNER : Lohengrin. S. O'Neill, B. Georgiev, A-L. Bandalovska, V. Anastasov, G. Georgieva… Plamen Kartaloff / Martijn Dendievel

Dans la phase finale de l'édition 2026 du *Sofia Wagner Festival*, l'Opéra de Sofia mettait à l'affiche *Lohengrin*, l'une des œuvres les plus emblématiques de Richard Wagner et du romantisme allemand tardif, une œuvre charnière dans l'évolution du langage wagnérien vers les grands drames musicaux de la maturité. Créé en 1850 à Weimar sous la direction de Franz Liszt, l'opéra s'inscrit dans un univers légendaire inspiré du cycle du *Graal* et des traditions médiévales germaniques.

L'histoire est centrée sur Lohengrin, un mystérieux chevalier qui vient défendre Elsa de Brabant, injustement accusée d'un crime. Il lui offre sa protection à une seule condition :

qu’elle ne cherche jamais à connaître son origine. Cette interdiction, en apparence simple, devient le moteur dramatique de l’œuvre, car le doute et la méfiance finissent par miner la relation entre les deux protagonistes. Sur le plan symbolique, *Lohengrin* constitue également une réflexion sur la fragilité de la confiance : l’amour ne peut perdurer que s’il n’est pas altéré par le soupçon. Lorsque cette barrière est franchie, le monde idéal incarné par le chevalier s’effondre.

Vocalement, une fois de plus, et comme c’est désormais l’habitude, il est difficile de ne pas s’incliner devant la qualité des chanteurs de la troupe, tous bulgares, capables d’offrir un spectacle d’une grande solidité grâce à leur talent individuel, à la cohésion de l’ensemble et à l’excellence de leur préparation vocale. Ce haut niveau d’interprétation a servi de point de départ à une production qui s’est également distinguée par son ambitieuse conception visuelle, dans laquelle scénographie, éclairages et costumes s’articulent au sein d’une vision cohérente et d’un fort impact esthétique. Seul artiste invité de la distribution, le ténor néo-zélandais **Simon O’Neill**, dans le rôle du mystérieux chevalier Lohengrin – personnage qu’il a abordé pour la première fois à Bayreuth en 2010, et qu’il a depuis incarné sur quelques-unes des plus grandes scènes lyriques du monde – s’est une nouvelle fois montré particulièrement convaincant. Sa voix de ténor héroïque, au timbre clair, soyeux et lumineux, généreuse dans les demi-teintes et précise comme sûre dans l’aigu, convient idéalement au profil du héros wagnérien. À ces qualités s’ajoutent une conception profondément humaine du personnage ainsi qu’une remarquable capacité à colorer la ligne vocale afin d’en traduire avec finesse l’évolution psychologique, constituant ainsi l’un des nombreux mérites de son interprétation. Son récit de « *In fernem Land* », où il révèle son identité à Elsa, la voix semblant flotter au-dessus de l’orchestre dans une atmosphère éthérée, presque surnaturelle, compta parmi les plus beaux

moments de la soirée.

Face à lui, la soprano **Alma-Lisa Bandalovska** a campé une Elsa de Brabant à la fois innocente, amoureuse et curieuse, servie par un chant empreint d'émotion et une voix puissante, dense et étendue qui, intelligemment maîtrisée, lui permet de tirer le meilleur parti aussi bien des passages lyriques que des moments les plus dramatiques du rôle. Dotée d'une grande intensité expressive et d'une technique solidement maîtrisée, elle domine son opulent instrument avec aisance et offre un chant riche en subtilités et en nuances, tant dans son célèbre récit du rêve, « *Einsam in trüben Tagen* », que dans ses confrontations successives avec Ortrud puis avec Lohengrin. Sur scène, elle se montre pleinement investie dans son personnage.



Malgré le très haut niveau du couple protagoniste, les véritables triomphateurs de la soirée furent les deux antagonistes, le baryton **Ventseslav Anastasov** et la soprano

Gabriela Georgieva, remarquables dans les rôles de Friedrich von Telramund et de son intrigante épouse Ortrud, un couple mû par le ressentiment et l'ambition qui constitue le véritable moteur obscur du drame. Dans l'une de ses caractérisations les plus accomplies sur cette scène, Ventseslav Anastasov compose un Friedrich von Telramund terrifiant et violent, d'une grande intensité dramatique, soutenu par une voix de baryton robuste, au timbre sombre et noble, dotée d'un médium solide et projetée avec une constante autorité. Au-delà de ses qualités vocales, il se distingue par une incarnation éloignée du méchant conventionnel, mettant en lumière aussi bien la condition de noble déchu de son personnage que les failles psychologiques qui le rendent vulnérable à l'emprise de son épouse. Dotée d'une présence magnétique et d'une vocalité éclatante, Gabriela Georgieva a confirmé son statut de véritable wagnérienne en composant une Ortrud constamment à l'affût des faiblesses de ceux qui l'entourent afin de les exploiter avec une redoutable efficacité. Sa voix, ample, dense et parfaitement assurée dans l'aigu, ne cède jamais à l'excès, offrant un chant d'une qualité exceptionnelle là où tant d'autres interprètes recourent à la véhémence proche du cri pour imposer la tension dramatique. Hypnotique, son invocation aux dieux païens – « *Entweihte Götter !…* » –, lancée avec une énergie électrisante, a littéralement fait vibrer la salle. Chapeau !

Dans le rôle du roi Henri l'Oiseleur, la basse **Biser Georgiev** a fait valoir l'autorité vocale requise, évoluant avec aisance dans la tessiture du personnage et faisant entendre des graves profonds, naturels et parfaitement assis. Quant au héraut royal d'**Atanas Mladenov**, il a bénéficié d'une présence vocale impressionnante qui lui a conféré une ampleur dramatique bien supérieure à celle habituellement associée au rôle. Le chœur, préparé par **Violeta Dimitrova** et **Lyubomira Alexandrova**, a livré une prestation remarquable, mettant pleinement en valeur le rôle prépondérant que Wagner lui confie et s'imposant comme l'un des principaux artisans du succès de la soirée.

Sur le plan musical, le jeune chef belge **Martijn Dendievel** a dirigé l'orchestre de la maison en faisant preuve d'une profonde connaissance de la partition wagnérienne, dont il a offert une lecture constamment maîtrisée, portée par un solide souffle narratif, un lyrisme généreux et une attention constante à la coordination entre les chanteurs et la fosse.

La mise en scène imaginative et symbolique du metteur en scène bulgare **Plamen Kartaloff** a établi une étroite connexion entre la musique et l'action scénique, donnant l'impression que chaque geste et chaque image naissaient directement de la partition de Wagner. Le résultat fut un spectacle empreint de magie, de poésie et de mysticisme, fidèle à l'esprit du récit, mais conçu dans une esthétique visuelle contemporaine et soutenu par une solide intelligence théâtrale. La scénographie de l'Allemand **Hans Kudlich** s'articulait autour de trois éléments fondamentaux : un arbre sacré, des gradins d'amphithéâtre et une vaste arène centrale. L'arbre, immense et majestueux, constituait l'axe émotionnel et symbolique de la mise en scène. Lohengrin y faisait son entrée depuis sa cime, tel un pont entre ciel et terre ; plus tard, lors des adieux entre les deux amants, il se scindait en deux, symbolisant la fracture du monde ; puis l'apparition de Gottfried entre les deux moitiés évoquait le rétablissement de l'ordre, le triomphe de la lumière sur les ténèbres et l'espoir d'une nouvelle ère placée sous le signe de la réconciliation et du renouveau. Les gradins, inspirés des théâtres de la Grèce antique, accueillaient les chœurs qui, loin de se limiter à commenter l'action, y participaient activement en incarnant la voix collective du peuple. L'arène centrale concentrait les épisodes dramatiques et symbolisait, en étroite relation avec l'arbre, le lieu où se rejoignaient la souffrance humaine et l'aspiration au divin.

Parmi les nombreux moments de grande beauté, de symbolisme et de profondeur émotionnelle, on retiendra notamment la représentation, durant l'ouverture, de la scène finale de

Parsifal, avec les gardiens du Saint *Graal* en prière, rappelant ainsi la filiation de Lohengrin en tant que fils de Parsifal ; les plumes et ailes de cygne descendant du ciel au premier acte, symbole de la protection divine accordée à Elsa ; la beauté envoûtante avec laquelle, grâce à de longs voiles blancs suspendus à l'arbre central, était délimité l'intime moment nuptial ; et enfin le champ d'épines du dernier acte, puissante image reflétant les forces obscures déchaînées par Ortrud et Telramund. Une contribution essentielle au succès de la production est également venue de l'excellent travail de **Zach Blane** aux lumières, dont les saisissants accents chromatiques bleus, rouges et violets ont intensifié la charge émotionnelle des scènes et renforcé leur expressivité dramatique. La lumière traduisait la force de l'amour et le bonheur du couple formé par Lohengrin et Elsa, tandis que les ombres dessinaient l'univers menaçant qui pesait sur eux. Il convient également de saluer les somptueux costumes de **Mario Dice**, parfaitement intégrés à la conception scénique de Plamen Kartaloff. Loin de tout médiévalisme historicisant, ils proposaient une esthétique intemporelle, stylisée et profondément symbolique, dont la palette chromatique contribuait efficacement à la caractérisation dramatique des personnages : les teintes claires associées à Lohengrin, Elsa et à la force de l'amour, tandis que les couleurs plus sombres et plus intenses soulignaient leur opposition à l'ordre lumineux incarné par le Chevalier au cygne.

Une fois le rideau tombé, un public enthousiaste manifesta son approbation en récompensant les interprètes d'une longue et chaleureuse ovation, transformant le théâtre en une véritable fête.



CRITIQUE, festival. SOFIA, Wagner Festival 2026 (Opéra de Sofia), le 12 juin 2026. WAGNER : Lohengrin. S. O'Neill, B. Georgiev, A-L. Bandalovska, V. Anastasov, G. Georgieva… Plamen Kartaloff / Martijn Dendievel. Crédit photographique (c) Droits réservés

---

CRITIQUE, opéra. VALENCIA,

Palau de Les Arts, le 16 juin 2026. PUCCINI : Turandot. E. Semenchuck, G. Kunde, C. Lopez Moreno, L. Li… Alex Ollé / Sir Mark Elder

Pour clôturer sa saison 2025-2026 et dans le cadre des célébrations du centenaire de sa création, *Les Arts* de Valence a présenté *Turandot*, le dernier et populaire opéra du compositeur italien Giacomo Puccini.

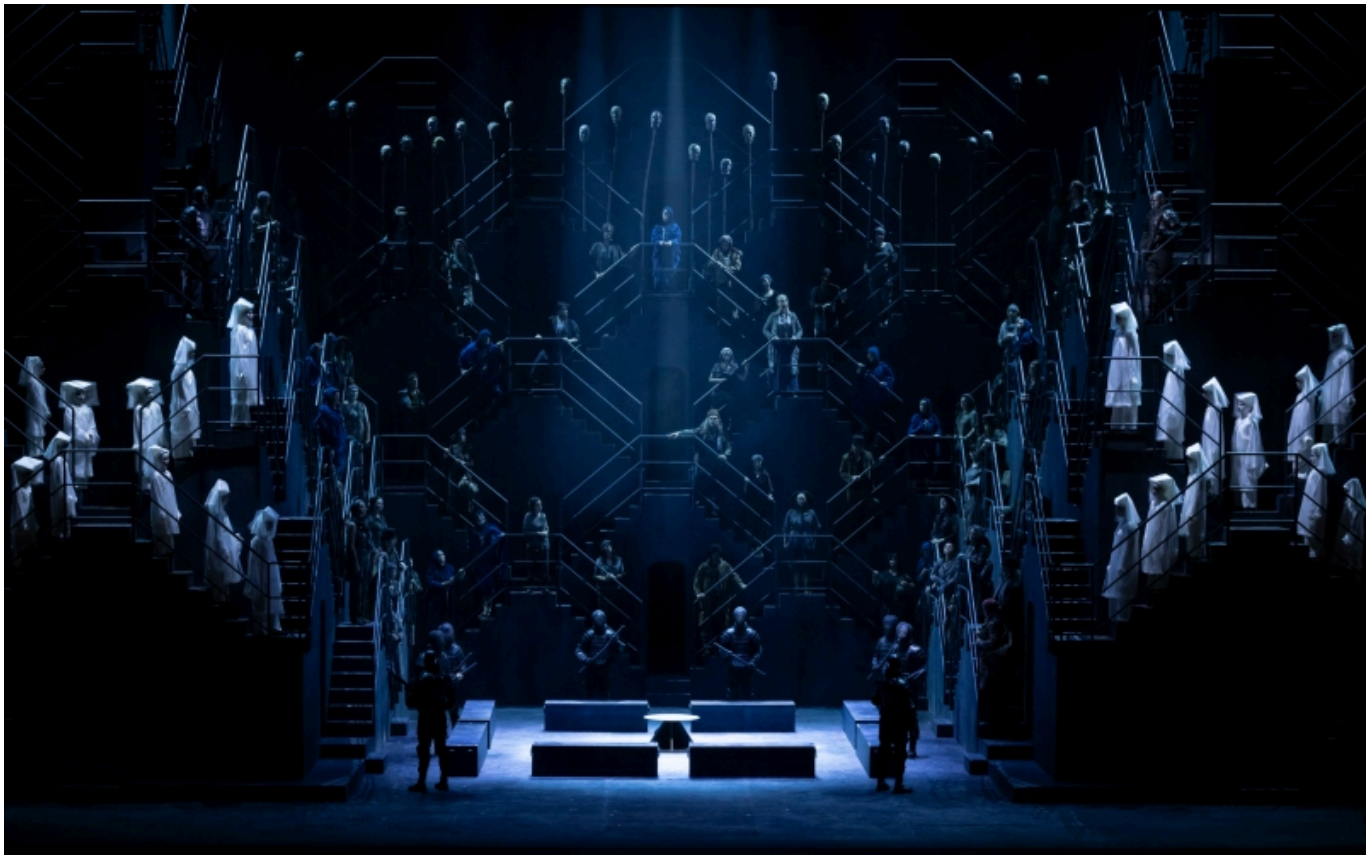
La distribution vocale ne pouvait être plus réussie. Tout d'abord, le choix de la mezzo-soprano russe **Ekaterina Semenchuk** pour le rôle-titre s'est révélé particulièrement heureux : la redoutable tessiture de la princesse de glace ne lui a posé aucune difficulté. Dotée d'une voix puissante, homogène, dense et parfaitement projetée, elle s'est montrée aussi efficace dans les passages exigeant de vastes déferlements sonores que dans ceux requérant un chant plus souple et lyrique. Elle a trouvé en l'inusable ténor américain **Gregory Kunde** un partenaire idéal. À 72 ans et après plus de quatre décennies de carrière, celui-ci constitue un véritable miracle de longévité vocale. Avec une voix pleine, brillante et robuste, une impressionnante assurance dans l'aigu, ainsi qu'un chant héroïque, raffiné et nuancé, sans oublier son étonnante résistance physique, le ténor américain a livré une composition éblouissante du prince Calaf, capable de faire oublier certains passages où son émission, marquée par inexorable passage du temps, paraissait légèrement métallique

et affectée d'un *vibrato* qui, surtout dans les moments les plus lyriques, altérait quelque peu la qualité de son chant.

Pour ses débuts très attendus dans la maison, la soprano espagnole à la carrière ascendante **Carolina López Moreno** a constitué l'une des plus agréables révélations de la soirée. Chargée du rôle de l'esclave Liù, elle a fait valoir une voix lyrique au médium chaleureux, généreuse en demi-teintes et en pianissimi, ainsi qu'une appréciable sûreté dans le registre aigu. Son interprétation de l'air « *Tu che di gel sei cinta…* » fut, tant par sa virtuosité vocale que par son intensité expressive, l'un des grands moments de la soirée. À cela s'est ajoutée une présence scénique convaincante, qui a contribué de manière décisive à la réussite de sa prestation. De son côté, le jeune bas chinois **Liang Li** a fait entendre une voix sombre, bien timbrée, aux graves profonds et résonnants, conférant toute l'autorité nécessaire à Timur, le roi tartare déchu. Prêtant sa voix aux rôles de l'empereur Altoum et du Prince de Perse, le ténor espagnol **Josep Fadó** s'est acquitté de sa tâche avec une irréprochable efficacité. Parmi le cynique trio des ministres impériaux, le jeune et prometteur baryton **Jan Antem** (Ping) s'est particulièrement distingué par la beauté de son timbre clair, sa musicalité et la qualité de son chant legato. Un artiste à suivre de près. Corrects vocalement et très efficaces sur le plan scénique, les ténors **Pablo García-López** (Pang) et **Mikeldi Atxalandabaso** (Pong) ont également apporté une contribution appréciable. De solides prestations vocales ont été fournies par le vigoureux Mandarin du jeune baryton azerbaïdjanais **Agshin Khudaverdiyev** ainsi que par les diligentes servantes incarnées par les espagnoles **Yolanda Marín** et **Federica Fiori.**

Les chœurs réunis pour l'occasion (le ***Cor de la Generalitat Valenciana, l'Escola Coral Veus Juntes*** **et** ***l'Escolania de la Mare de Déu dels Desemparat***s) ont brillamment relevé chacun des nombreux défis que leur impose la partition, faisant preuve à tout moment de préparation, de justesse et d'un

volume parfaitement maîtrisé. Depuis la fosse, à la tête de l'orchestre maison, le chef britannique **Sir Mark Elder**, directeur musical de la compagnie valencienne, a démontré une maîtrise absolue des masses orchestrales, offrant une lecture équilibrée, subtile et d'une grande richesse de timbres, portée par une tension dramatique constante et un remarquable sens du théâtre.



Coproduite avec le *New National Theatre* de Tokyo et le *Tokyo Bunka Kaikan*, la mise en scène signée par l'espagnol **Àlex Ollé**, cofondateur et directeur artistique de *La Fura dels Baus*, proposait un spectacle d'un impact visuel monumental, à l'esthétique abstraite et futuriste. Délaissant la vision orientalisante du conte, sa lecture dramaturgique plaçait le pouvoir au centre du récit. La structure hiérarchique apparaissait ainsi constamment soulignée : l'empereur et sa fille au sommet, tandis que le peuple, incapable de remettre

en question le *statu quo* dominant, demeurait soumis à la base. Comme on pouvait le constater dès le lever de rideau, avant même le début de l'opéra, l'élément structurant de cette lecture était le traumatisme des abus subis par l'héroïne, expliquant son aversion envers les hommes. Mais elle n'est pas la seule à porter les stigmates du passé : dans cette nouvelle vision, l'amour que Calaf éprouve pour Turandot se mêle à son désir de reconquérir le pouvoir perdu à la suite du traumatique renversement de son père. Tous deux vivent un présent conditionné par les blessures du passé.

Si les scènes collectives se distinguaient par leur excellente organisation, la direction d'acteurs se révélait plus limitée lorsqu'il s'agissait d'explorer en profondeur la psychologie des personnages. Plus controversée, sans toutefois ternir la réussite de l'ensemble, apparaissait la conclusion sombre imaginée par le metteur en scène espagnol. S'appuyant sur le fait que Puccini n'a jamais achevé l'opéra et que sa fin demeure donc ouverte à diverses interprétations, il choisit de conclure l'œuvre par le suicide de l'héroïne. Après avoir compris la puissance de l'amour à travers le sacrifice de Liù, Turandot se montre incapable d'assumer ce sentiment et, plutôt que de se livrer à son vainqueur, décide de se donner la mort avec le même poignard utilisé par la malheureuse esclave. Une résolution cohérente avec la personnalité traumatisée que cette production attribue au personnage.

La scénographie labyrinthique et *brutaliste* à l'esthétique futuriste, conçue par **Alfons Flores** et composée d'une monumentale structure d'acier gris parcourue d'interminables escaliers, renforce l'idée de hiérarchisation sociale et d'enfermement du peuple. De même, les costumes de **Lluc Castells** instaurent un contraste parfaitement défini entre ceux qui détiennent l'autorité, revêtus de solennité et de caractère rituel, et une population déshumanisée, illustrant clairement qui exerce le pouvoir et qui le subit. Grâce à un élaboré jeu de clair-obscur et à de puissants contrastes entre

lumière et ombre, la conception lumineuse particulièrement soignée de l'Allemand **Urs Schönebaum** construit avec une grande efficacité l'atmosphère traumatique et oppressante voulue par le metteur en scène. À l'issue de la représentation, un public enthousiaste a réservé à l'ensemble des interprètes de longues et chaleureuses ovations.

_____

CRITIQUE, opéra. VALENCIA, Palau de Les Arts, le 16 juin 2026. PUCCINI : Turandot. E. Semenchuck, G. Kunde, C. Lopez Moreno, L. Li… Alex Ollé / Sir Mark Elder. Crédit photographique (c) Miguel Lorenzo / Mikel Ponce

---

CRITIQUE, danse. TOULOUSE, Halle aux grains, le 17 juin 2026. Carolyn CARLSON : Un saut dans le bleu (création), Ballet et Orchestre de

l’Opéra national du Capitole

Bien que le temps nous soit compté, l’humanité sera toujours barbare pour elle-même : « *Un saut le dans bleu* », poème dansé en 9 séquences, présenté en création en cette fin de saison du Théâtre du Capitole, exprime le cycle de la souffrance et de la torture, des victimes et de leur bourreau, cette incapacité proprement humaine à aimer les autres et à s’aimer soi-même. Pour autant rien de sinistre, tragique ou noir dans l’écriture de Carolyn CARLSON : plutôt une esthétique élégante et racée, des lignes sinueuses et des poses princières, dans une composition qui soigne les ensembles de plus en plus nombreux à mesure que l’action se déploie.

Photos Un Saut dans le Bleu © David Herrero

Carolyn CARLSON aime évoquer. Suggérer. Pas raconter. Sa danse est dans l’abstraction. Et ses figures tendent à exprimer l’intime comme l’incongruité de situations pourtant réelles. Un saut dans le bleu, couleur de l’infini et de l’inconscient, plonge dans un espace irréel, celui du rêve, ce qui confère au déroulement de l’action, son essence onirique, cauchemardesque ou poétique. Les silhouettes se meuvent dans un espace indéfini, leurs ondulations premières jaillissant comme à rebours, depuis le fond de scène, comme des ombres au pas

ralentis [arrêts sur image à nouveau présent dans le tableau final]. Tout cela relève de rites dont la chorégraphe détient la clé ; elle qui recherche toujours le sens profond, exprime la part de mystère qui s'invite souvent dans la réalité.

Comme un regard autocritique, – comme si elle mettait en scène plusieurs facettes d'elle même, la chorégraphe californienne imagine plusieurs portraits de femmes, bien trempées, réduites à leur essence souvent agressive ou caricaturale : la femme au poignard et talons hauts qui ouvre le cycle, la femme fatale et flingueuse, la femme nunuche aux ballons qui éclatent affichant une naïvete de débutante… La femme chasseuse et son filet à papillons… Sans omettre les 3 grâces réduites à leurs longues jambes d'insectes, style mantes religieuses qui traversent la scène en poses aguicheuses et sensuelles…
Du début à la fin une élégance et une esthétique qui emportent toute la réalisation : continument une souplesse facétieuse, élastique souvent athlétique [bonds et rebonds des hommes dans le 3ème tableau « *Oser sauter avec courage*« …]

La trentaine de danseurs du **Ballet de l'Opéra national du Capitole** plonge littéralement dans la théatralité filigranée, lumineuse et intérieure de Carlson. Les corps s'étirent, ondulent ; les gestes décomposent chaque mouvement, inventent une langue des signes annonciatrice d'une ère à venir… ou d'un monde parallèle qui révèle la psyché libérée de la parole. D'une façon générale, les hommes semblent mieux réussir la synchronicité des ensembles.

Dans la fosse, aux cordes de **l'Orchestre national du Capitole de Toulouse**, l'accordéoniste **Michel Glasko**, sous la direction du compositeur **Pierre Le Bourgeois**, marque le tempo ; la musique originale [spécialement écrite pour cette création] fait se succéder une série d'atmosphères souvent étranges, parfois glaçantes, où s'inscrivent les gestes millimétrés de personnages énigmatiques, chacun immergé dans sa propre histoire. L'idée d'un spectacle total entre lumière, danse, musique et théâtre se réalise ainsi, dessinant une voie et un

passage ténu entre sauvagerie et réflexion, fantasme et obsession,… Au mérite de la chorégraphe légendaire, ce flux perpétuel, visant l'épure, qui enchaîne les séquences dans une légèreté rayonnante… et enivrante.

CRITIQUE, Danse. TOULOUSE, le 17 juin 2026. Carolyn CARLSON : *Un saut dans le Bleu* [création]. Ballet de l'Opéra national du CAPITOLE, musiciens de l'Orchestre national du Capitole, Pierre Le Bourgeois [composition et direction]



Photos : *Un Saut dans le Bleu* © David Herrero

CRITIQUE, concert. ANGERS, Centre de congrès, le 16 juin 2026. MAYER, TAILLEFERRE, BEETHOVEN… Orchestre national des Pays de la Loire, Sascha Goetzel [direction]

Dans le superbe auditorium du Centre de Congrès d'Angers, l'Orchestre National des Pays de la Loire sous la baguette de son directeur musical, Sascha Goetzel, ouvre le programme en abordant deux compositrices ; d'abord l'impressionnante Émilie Mayer qui dans son ouverture de « *Faust* », montre un tempérament orchestral spectaculaire et puissant, taillé pour l'opéra et qui s'inscrit idéalement dans le sillon des grands

romantiques germaniques Mendelssohn, Schumann, Wagner. L'urgence et l'énergie impérieuse que le chef imprime à l'ensemble préfigure ce qui va suivre avec la *9ème Symphonie* de Ludwig van Beethoven. C'est un lever de rideau idéal qui transporte et enivre.

Entre les deux, c'est **Germaine Tailleferre**, dont l'orchestration solaire, les rythmes et la finesse toute roussellienne, révèle une autre facette de l'Orchestre ligérien : précis, coloré, doué de climats méditerranéens [La Sicilienne]. Les instrumentistes [célesta et trompette bouchée entre autres…] expriment dans *la Petite Suite pour orchestre* [1957] son charme gracieux, joyeux, sincère. En somme une excellente première partie avant l'Everest qui suit dans la seconde…

Conclusion spectaculaire et fraternelle à Angers
L'ONPL joue la 9ème de Beethoven

L'interprétation de la ***Symphonie n°9*** en ré mineur, opus 125 est une expérience qui transcende le simple concert. C'est un spectacle total qui depuis son début emporte et saisit autant par la puissance impérieuse de sa forme orchestrale (ses ruptures, contrastes et coups de sang) que le sens du texte final signé Schiller, cet ode « *À la joie* », prière fraternelle pour une humanité pacifiée, bienveillante, respectueuse. Beethoven le compositeur se double ainsi d'une pensée transcendante qui nous parle toujours avec force.

La célébration de la fraternité universelle ne pouvait trouver

meilleurs ambassadeurs que les musiciens de l'ONPL sous la conduite de leur directeur musical ; **Sasha Goetzel** connaît [et maîtrise] suffisamment l'œuvre pour la diriger sans partition; une implication totale qui lui permet au demeurant de bouger en toute liberté, réalisant une danse communicative sur le podium, gestuelle précise et souple qui se ressent dans sa direction, laquelle demande et obtient de tous les pupitres.

Le défi est d'autant plus éprouvant pour tout orchestre qui se voit ainsi et pour la première fois dans le genre symphonique, renforcé d'un chœur imposant et de 4 solistes… La partition est aussi orchestrale que lyrique et chorale : le chœur exprimant d'une seule voix, la foi en l'humanité, exhortant l'audience dans la joie et la réconciliation fraternelle, enfin unis dans un monde pacifié. Oser concevoir la musique comme acte militant, trouver l'écriture musicale qui en rende le message atemporel et juste, relèvent du génie le plus accompli : Beethoven l'a réalisé, alors au sommet de ses possibilités.

Maîtrise technique, profondeur émotionnelle, surtout cohésion globale, unitaire depuis le début… l'ONPL relève les défis d'une partition monde. Devant une salle comble jouant à guichet fermé, les instrumentistes immergent dans le grand bain symphonique, dans une architecture idéalement façonnée, selon la vision du chef qui s'appuie sur l'assise profonde et flexible des cordes basses – violoncelles et contrebasses… En particulier dans l'énoncé de l'Hymne à la joie, pierre angulaire du Finale, d'abord entonné pianissimo, comme surgissant de l'ombre… Formidable jaillissement qui va crescendo.

L'harmonie centrale [bois et vents] regorge de vitalité, de tonicité nerveuse, jouant et dialoguant avec les volons I et II, d'une souplesse et d'une unité sonore, remarquables. Les cuivres, cors, trombones, trompettes, tuba regorgent eux aussi de force fervente, imprimant à chaque développement, ce que cultive le chef en premier lieu : l'activité fiévreuse d'une

impérieuse détermination. Et dans ce mouvement initial [*Allegro ma. Non troppo, un po maestoso*], rehaussée encore dans la ciselure des contrastes, les ruptures de rythmes, les accents et les syncopes sont d'autant plus percutants et expressifs que le chef soigne chaque arête vive de cette architecture contrapuntique à la fois complexe et aussi d'une volubilité… facétieuse.

Même le second mouvement [*Molto Vivace*] assume sa rythmique guerrière, pourtant jamais sèche ni âpre, d'un rebond impeccablement calibré. Où Beethoven après avoir éprouvé jusque dans ses retranchements les plus extrêmes, l'ensemble des pupitres [premier mouvement], semble y passer en revue ses troupes comme une revue militaire, avec un feu intact, conquérant et ici, ce soir, furieusement… dansant.

Beau contraste avec l'*Adagio [molto e cantabile]* qui recueille toute l'espérance humaine, acte à la fois contemplatif et méditatif que Sascha Goetzel colore d'une subtile profondeur sans jamais renoncer pourtant à la fureur impétueuse qui s'est affirmée depuis les premières mesures.

Le *Finale* clarifie le sens et la tension progressive de tout l'édifice orchestral depuis son début. Le Chœur préparé par **Valérie Fayet** dont l'engagement indéfectible et la recherche de perfection ne sont plus à démontrer, se révèle idéal : soudé, impliqué, animé par la flamme d'un futur fraternel. Le geste à la fois stimulateur et fédérateur du chef se réalise pleinement à l'aulne de la fugue finale qui révèle ainsi la fusion voix et orchestre avec jaillissant comme des gemmes vindicatifs et rassembleurs, les 4 solistes, tout aussi impliqués.

Voilà qui conclut avec panache la saison 2025 / 2026 de l'ONPL : une célébration collective pourtant affectée par le destin du chœur… Ce dernier apprenant l'arrêt brutal de ses subventions [automne 2025] déclarait par la voix de deux de ses membres, qu'il s'agissait de son dernier programme aux

côtés de l’Orchestre… après 20 ans d’un compagnonnage artistique unique, au service des grandes œuvres du répertoire. À la fin de la 9ème, les saluts ont surtout rendu hommage aux choristes et à leur directrice Valérie Fayet. Une fin qui n’est qu’une étape car était annoncé dans la foulée, la naissance du « Chœur des Pays de la Loire », nouveau collectif prêt à continuer l’aventure…

CRITIQUE, concert. ANGERS, centre de congrès, le 16 janvier 2026. MAYER, TAILLEFERRE, BEETHOVEN... Helen Kearns, Eva Zaïcik, Jinxu Xiahou, Benjamin Appl, Chœur de l’ONPL, Choeur mixte du Conservatoire CRR de Nantes, Orchestre national des Pays de la Loire, Sasha Goetzel [direction] – Photo © classiquenews 2026

CRITIQUE, opéra. PARIS, Palais Garnier, le 14 juin 2026. ROSSINI : La

Cenerentola. V. Berzhanskaya, L. Brownlee, H. Montague Rendall, N. Alaimo… Guillaume Gallienne / Enrique Mazzola

On pouvait espérer de Guillaume Gallienne autre chose qu'une simple transposition élégante du conte. Son parti pris du volcan, des cendres et d'une « Naples » minérale possède une réelle force plastique, admirablement servie par les décors d'Éric Ruf. Cette Naples sous la cendre semble plutôt une Catane sous les grondements de l'Etna et ses palais délabrés. Mais cette métaphore omniprésente demeure précisément cela : une simple métaphore. Elle irrigue le décor sans jamais véritablement contaminer le théâtre. La promesse d'une éruption reste à l'état de promesse, malgré une pluie de cendres pendant le « temporale ».

Très vite, la mise en scène semble se satisfaire de sa belle idée initiale. Les personnages entrent, sortent, s'alignent, chantent frontalement. Les ensembles, pourtant écrits par Rossini comme des mécaniques débridées et infernales où chacun poursuit son propre mouvement, paraissent ici figés dans une illustration presque scolaire. La circulation dramatique s'essouffle, les récitatifs s'étirent, faute d'une véritable tension scénique. Ce qui devrait pétiller ne fait souvent que fonctionner. On a la fâcheuse impression d'assister aux pires moments de certaines mises en scène sans fantaisie du siècle dernier.

Plus problématique encore est l’impression persistante d’une direction d’acteurs abandonnée aux réflexes individuels des chanteurs. Guillaume Gallienne avait annoncé vouloir « épurer » le jeu jusqu’à donner aux interprètes le sentiment de ne plus jouer. Cette profession de foi trouve ici sa limite manifeste : l’épure tourne à l’effacement. Les caractères ne se construisent pas, ils se juxtaposent. Don Magnifico demeure un bouffe efficace parce que **Nicola Alaimo** possède instinctivement les moyens de son personnage ; Dandini existe grâce au tempérament théâtral et vocal de **Hugh Montague Rendall** ; mais rien ne laisse deviner un travail collectif sur les rapports de domination, les regards, les silences ou les ambiguïtés psychologiques qui font toute la richesse de *Cenerentola*. Cette facilité finit par devenir le véritable sujet du spectacle. Guillaume Gallienne semble faire une confiance absolue à Rossini, comme si la partition suffisait à produire le théâtre. Or le génie rossinien exige précisément un contrepoint scénique : une précision d’horlogerie, une nervosité permanente, une circulation incessante des désirs et des faux-semblants. Ici, l’œuvre est souvent livrée à elle-même, avec une économie de moyens qui confine parfois à la paresse dramaturgique.



Sur le plan vocal, la distribution réserve des satisfactions plus inégales qu'il n'y paraît. Si **Vasilisa Berzhanskaya** possède incontestablement les moyens du rôle, un timbre riche, des graves opulents et une virtuosité qui ne se dément guère, son Angelina laisse paradoxalement une impression de distance. La ligne, constamment maîtrisée, paraît plus admirable que véritablement émouvante ; la jeune femme blessée, humble mais intérieurement indestructible, peine à émerger derrière une émission très contrôlée. Les coloratures impressionnent davantage qu'elles n'expriment, tandis que le grand *rondo* final semble davantage relever de la démonstration technique que de l'accomplissement dramatique. On admire la chanteuse ; on cherche encore le personnage. Face à elle **Lawrence Brownlee** est un fabuleux Ramiro, malgré des petites limitations histrioniques dues à la mise en scène qui en font un prince éclopé. Lawrence Brownlee est idéal vocalement pour ce genre de rôles, tout comme ses comparses. Saluons le fabuleux et

incomparable **Hugh Montague Rendall** en Dandini de légende et **Nicola Alaimo** en Magnifico plus vrai que nature – tandis qu'en fosse, l'éruption rossinienne est à son comble sous la conduite généreuse et alerte d'**Enrique Mazzola**.

Bref, heureusement que vocalement et orchestralement le magma a pris toute sa matière malgré une mise en scène quelque peu grise et fatiguée, un volcan devenu vieux en définitive…

CRITIQUE, opéra. PARIS, Palais Garnier, le 14 juin 2026. ROSSINI : La Cenerentola. V. Berzhanskaya, L. Brownlee, H. Montague Rendall, N. Alaimo… Guillaume Gallienne / Enrique Mazzola. Crédit photographique (c) Julien Benhamou

---

CRITIQUE, concert. PARIS, Palais Garnier, le 13 juin 2026. Concert ADO – Orchestre de Jeunes. Julie FUCHS, (soprano), Edwin CROSSLEY-

MERCER (baryton), Orchestres Rudolf Noureev et Maria Callas, Victor JACOB (direction)

Avec *ADO*, la jeunesse n’est pas un argument de communication : elle est vraiment au travail. Sur la scène du Palais Garnier, les jeunes musiciens des Orchestres Rudolf Noureev et Maria Callas viennent montrer le fruit de leurs efforts, certes, mais aussi le fait qu’ils sont en train d’apprendre à devenir un orchestre, sous nos yeux. C’est plus fragile, plus intéressant, et parfois plus touchant qu’une exécution sans défaut. Le cadre, évidemment, ne facilite rien. L’Opéra Garnier impressionne, impose, et rappelle à chaque instant tout ce qui s’est déjà joué ici. Dans cet écrin chargé d’histoire, les jeunes instrumentistes ne cherchent pas à rivaliser avec les fantômes. Ils font autre chose : ils cherchent leur place. Et c’est précisément dans cet entre-deux qu’on les entend le mieux.

L’**Orchestre Rudolf Noureev** ouvre la soirée avec l’*Ouverture* de *La Chauve-souris* de Johannn Strauss. Le choix est malin dans le sens où cette musique demande une précision de respiration et un sens du rebond que l’on n’improvise pas. Les jeunes musiciens trouvent assez vite un élan franc, une manière d’habiter la pulsation sans chercher à trop en faire. La valse ne flotte pas encore avec cette désinvolture viennoise qu’on

connaît, mais elle respire déjà. On sent qu'ils la cherchent, et cette recherche-là est plutôt belle à entendre. Avec les extraits de *Shéhérazade* de Rimski-Korsakov, le tableau change. La pâte orchestrale s'épaissit et les couleurs se superposent. Le compositeur russe demande à faire entendre des climats, des reflets, une sorte de mer intérieure. Ici les cordes offrent de jolis frémissements et les bois apportent leur part considérable de mystère. On n'est pas encore dans la grande fluidité narrative, mais on sent déjà l'orchestre essayer de raconter. L'interprétation du violon solo est particulièrement remarquable et prometteuse.

La *Juba Dance* de Florence Price apporte une respiration différente, plus terrestre, plus rythmée. L'orchestre y gagne en vitalité immédiate. Price semble convenir particulièrement aux jeunes musiciens, avec ce *groove*, cette énergie populaire, qui ne tombe pas dans la caricature. On les sent entrer dans la danse, pas seulement l'exécuter. L'extrait de l'*Ouverture* du *Barbier de Séville* rappelle que la légèreté rossinienne est un exercice très exigeant. Les traits les plus acrobatiques restent parfois un peu exposés, mais l'énergie globale emporte l'auditoire. Le *maestro* **Victor Jacob** fait ici un travail discret et efficace : il soutient le mouvement sans brusquer, il garde la ligne claire tout en laissant de l'air. La direction accompagne plus qu'elle ne dirige.

Le duo extrait de *L'Élixir d'amour* (« *Io son ricco e tu sei bella* ») de Gaetano Donizetti marque l'entrée en scène de **Julie Fuchs** et **Edwin Crossley-Mercer**. Leur présence change immédiatement la densité de la soirée. Julie Fuchs donne à Adina une lumière mobile, presque espiègle. Edwin Crossley-Mercer, en Dulcamara, fait entendre le sourire dans la voix, sans jamais sacrifier la ligne. Autour d'eux, les jeunes musiciens découvrent qu'accompagner des voix, ce n'est pas s'effacer, mais respirer avec la scène. Le *Libertango* de Piazzolla, interprété par les jeunes musiciens de l'orchestre en version chant choral avec quatuor *jazz,* referme la première

partie sur une note plus directe et en même temps particulièrement touchante. Après tout ce qui a précédé, ce *tango* dirigé par le chef de chœur **Louis Gal**, pourrait sembler un peu à part. Il fonctionne pourtant comme une petite *ouverture* qui nous rappelle que l'apprentissage ne consiste pas seulement à honorer le répertoire classique, mais aussi à rester ouvert à d'autres langages.

Après l'entracte, l'**Orchestre Maria Callas** donne tout de suite une impression de plus grande assise. Le son est plus constitué, les plans mieux articulés. L'*Ouverture* de *Don Pasquale* de Donizetti trouve un bon équilibre entre élégance et nerf. Les musiciens semblent déjà plus à l'aise dans le mouvement théâtral. Le duo « *Signorina, in tanta fretta* » confirme cette qualité d'écoute. Fuchs et Crossley-Mercer jouent avec malice et précision. L'*Ouverture* du *Baron tzigane* de J. Strauss permet à l'orchestre de déployer une belle générosité de timbre. Victor Jacob laisse respirer la musique sans la laisser s'alourdir. La redécouverte de Clémence de Grandval est l'un des moments les plus intéressants du programme. Le *prélude* de l'acte III et la *Danse ukrainienne* de *Mazeppa* ouvrent une fenêtre sur un romantisme français peu entendu. L'orchestre s'y montre attentif aux couleurs et aux contrastes, et ceci élargit l'horizon musical de la soirée. Dans ces extraits, les groupes des vents sont tout à fait remarquables, le hautbois solo en particulier.

Ensuite, la séquence Khatchatourian pousse l'orchestre vers plus d'intensité. La *Danse du sabre*, brillamment interprétée, arrive avec son éclat attendu. Le contraste avec la *Berceuse de Gayaneh* qui suit témoigne d'un très beau travail où se marient l'écoute et la tension. Cette capacité à passer du spectaculaire à la tendresse nocturne dit quelque chose du chemin parcouru. La *Variation d'Aegina* et *Bacchanale* de *Spartacus* conclut le concert dans une belle exaltation orchestrale. L'Orchestre Maria Callas s'y engage avec énergie, porté par la direction nette et enthousiaste de Victor Jacob.

Les dernières pages donnent à entendre avec joie ce que ces jeunes musiciens savent déjà faire, et peut-être aussi ce qu'ils sont en train d'apprendre à devenir : des musiciens de théâtre. Au bout du compte, ce concert ne laisse pas seulement le souvenir d'une belle soirée. Il laisse l'image d'une jeunesse qu'on a mise dans les conditions de la grandeur sans l'écraser avec. Tout n'est pas parfait, et c'est tant mieux. Ces aspérités, ces moments où l'on sent encore l'effort, donnent au concert sa vérité. ADO ne transforme pas ses musiciens en symboles : il les met au travail, dans un des plus beaux théâtres du monde, avec un répertoire exigeant et un chef qui les accompagne vraiment. Et ça, c'est déjà beaucoup, et tout à fait bienvenu !

_____

CRITIQUE, concert. PARIS, Palais Garnier, le 13 juin 2026. Concert ADO – Orchestre de Jeunes. Julie FUCHS, (soprano), Edwin CROSSLEY-MERCER (baryton), Orchestres Rudolf Noureev et Maria Callas, Victor JACOB (direction). Crédit photographique (c) Vincent Lappartient

---

CRITIQUE, danse. 31ème FESTIVAL DE MARSEILLE, Centre

de la Vieille Charité, le 16 juin 2026. « Ce que le ciel ne sait pas » par Feda Wardak et Saïdo Lehlouh

Chaque année, le Festival de Marseille transforme la cité phocéenne en une scène à ciel ouvert, un véritable laboratoire d'idées et de sensations où la danse, le théâtre et la musique se mêlent pour interroger le monde. Pour son édition 2026, qui s'annonce d'ores et déjà comme un cru d'exception sous la direction de Marie Didier, il pose ses valises dans quatorze lieux emblématiques de la ville, de la Friche la Belle de Mai à la Cité Radieuse, en passant par la majestueuse *Centre de la Vieille Charité*. En réunissant des artistes venus de plus de dix-sept pays, cette nouvelle édition se veut un vibrant appel à la rencontre et au dialogue entre les cultures, opposant à la peur de l'autre une créativité débordante et une pensée résolument engagée. C'est dans ce contexte bouillonnant qu'a eu lieu la création mondiale de « *Ce que le ciel ne sait pas* », par Feda Wardak et Saïdo Lehlouh, un événement qui restera gravé dans les mémoires comme l'un des temps forts de cette édition.

D'emblée, le spectateur est saisi par la puissance évocatrice d'une installation scénographique hors norme. Fruit du travail

acharné de l’architecte et artiste afghano-français **Feda Wardak**, la pièce est une véritable œuvre-paysage, une création monumentale où chaque élément a du sens. Au centre de la scène, une imposante vis sans fin, un escalier en colimaçon de onze mètres de haut, tourne sur lui-même comme un symbole oppressant. Elle figure à la fois la foreuse des puissances impérialistes qui, pendant des décennies, ont extrait les ressources du sol afghan, et le puits sans fond dans lequel les identités culturelles et les corps se sont trouvés aspirés. C’est un objet politique, une machine à raconter l’histoire d’un territoire miné par les conflits, l’exil et l’effacement, mais qui, pourtant, ne cesse de résister. Dans le projet plus vaste qu’est « *Chercheurs d’eau* » – dont cette création fait partie -, il s’agit de remettre la perspective à hauteur d’homme, de raconter le pays depuis ceux qui l’habitent plutôt que depuis un regard surplombant, celui du ciel et des drones.



Sur cette structure vertigineuse et instable, les cinq interprètes de la pièce, menés par la chorégraphie magistrale de **Saïdo Lehlouh**, déploient un langage corporel d'une intensité rare. Issu de la scène *hip-hop*, le chorégraphe, **codirecteur du Centre chorégraphique national de Rennes**, insuffle à ses danseurs une énergie brute et une fluidité saisissante. Leurs corps, tantôt éreintés, semblant s'échouer sur les marches comme des naufragés de l'histoire, tantôt traversés de convulsions et de sursauts de vie, traduisent avec une justesse bouleversante la peur, le déracinement et l'espoir obstiné. On assiste à une véritable enquête *forensique* incarnée : les gestes, précis et habités, racontent les frappes de drones, les « *kill boxes* » où les êtres humains ne sont plus que des tâches thermiques, mais aussi la douceur des femmes se caressant les cheveux, la mémoire des chants et

des poèmes, les traditions menacées de ces sociétés paysannes. Sous la lumière de **Tom Visser**, qui sculpte l’espace en le plongeant tour à tour dans une pénombre inquiétante ou une lumière aveuglante, chaque mouvement devient une résistance.

En investissant le ***Centre de la Vieille Charité***, **Feda Wardak** et **Saïdo Lehlouh** ont proposé une expérience immersive et politique, un cheminement artistique et humain d’une grande dignité. L’œuvre dialogue avec le lieu, avec son architecture, pour créer un espace de contemplation et de réflexion où l’émotion est à son comble. La bande-son de la *DJ* tunisienne **Deena Abdelwahed**, qui marie avec *brio* les *beats* électroniques aux mélodies arabes, vient parachever cette œuvre totale et immersive. *Ce que le ciel ne sait pas* est une création d’une puissance et d’une beauté à couper le souffle, un spectacle qui regarde la dureté du monde en face pour mieux y opposer l’élan vital de l’art et de la pensée. Le public marseillais, debout et conquis, a salué comme il se doit ce manifeste artistique flamboyant, qui restera à n’en pas douter comme l’une des plus belles réussites de l’édition 2026 du festival phocéen !



CRITIQUE, danse. 31ème FESTIVAL DE MARSEILLE, Centre de la Vieille Charité, le 16 juin 2026. « Ce que le ciel ne sait pas » par Feda Wardak et Saïdo Lehlouh. Crédit photo (c) Droits réservés

---

CRITIQUE, opérette. PARIS, Théâtre du Châtelet, le 12

juin 2026. OFFENBACH : La Vie parisienne. E. Lepoivre, C. Hecq, B. Lavernhe, M. Oppert… Valérie Lesort / Alexandra Cravero

Le printemps finissait sur les rives de la Seine barbouillé de soleil dans sa traîne de semences et de pollens. Les rumeurs de la ville s'estompent dans la salle du Théâtre du Châtelet abritant tant la mémoire du théâtre musical au cœur battant de Paris. On nous annonçait une trépidante *Vie parisienne* d'Offenbach avec le concours de la troupe brillante de la Comédie Française, dont certains noms reviennent dans les distributions des scènes, séries ou autres créations sur celluloïd. Et l'on était également promis à être les témoins d'une vision sans concessions de Valérie Lesort.

La Vie parisienne de Jacques Offenbach partage avec *Carmen* de Bizet, non seulement ses librettistes, mais aussi une vision plus que cynique des rapports humains aux prises avec les passions. Carmen tourne mal et *La vie parisienne* sombre dans une bacchanale à la joie désenchantée qui, au XXIème siècle, demeure dans l'éducation sentimentale contemporaine de toute parisienne ou tout parisien. Il serait facile finalement de se dire que les « tubes » offenbachiens, tout comme la fausse légèreté d'un Johann Strauss, ne sont que des bulles de vin de

champagne sans conséquence.

La vision de **Valérie Lesort** part d'une idée plutôt juste sur le cynisme grinçant de l'œuvre et sa brutalité. En lisant ses propos dans l'*interview* du programme de salle, la metteuse en scène fait état de la cruauté du livret qui le rapproche intimement de notre époque. Or, la justesse de son propos est finalement assez limitée. Sur scène sa vision est simpliste: les hommes porcins et les femmes volatiles de basse-cour. Paris est alors une porcherie ou, au mieux, un poulailler truculent. Mme Lesort s'est évertuée à souligner des rapports de force entre les personnages qui font tomber le livret dans le hors sujet. La vision générale rend cette *Vie parisienne* ringarde, vulgaire et passablement boulevardière, très loin sans doute de ce qu'une mise en scène subtile aurait pu apporter sans entrer dans des débats hors sujet. A trop clamer une originalité, on tombe facilement dans le commun. Cette mise en scène a renvoyé Offenbach à la pire époque des téléfilms *giscardiens*, tristounets et au rire enregistré en toile de fond.



Malgré une brillante distribution de comédiennes et comédiens dont les talents ne sont pas du tout dans l'art vocal, cette *Vie parisienne* sombre dans un comique vaudevillesque. Rien d'infamant évidemment, nous adorons l'opéra comique ou le vaudeville, mais *La Vie parisienne* n'est pas du théâtre de boulevard! Dans cette interprétation outrancière et une adaptation hors sujet, le propos profond de cette fable moderne se noie dans une caricature teintée d'incarnations sans charme. **Elsa Lepoivre** est une Métella manquant totalement de sensualité vibrante et coquine de la grande horizontale, **Benjamin Lavernhe** est inexistant en Gardefeu, Christian Hecq s'en sort un peu mieux en Gondremark. Celle qui finalement réussit sur toute la ligne, tant sur le plan vocal qu'histrionique est l'excellente **Marie Oppert** en Gabrielle. Marie Oppert a une voix diamantée et d'une justesse formidable, elle est aussi une belle présence malgré son costume de cocotte.

A part Marie Oppert, c'est en fosse que la magie s'opère.

Alexandra Cravero mène avec audace l'**Orchestre de Chambre de Paris** avec une maîtrise totale du geste et des intentions. Les musiciennes et musiciens réussissent à sauver au moins l'écriture orchestrale d'Offenbach.

En quittant le Châtelet, on a le goût amer de la déception. Cette production aurait pu porter cette *Vie parisienne* au XXIème siècle sans sombrer dans les non-sens qui n'ont aucune place dans un livret déjà lourd de sous-entendus. Quelle est finalement la raison d'avoir distribué des comédiens, soi-disant pour faire écho à l'intention originelle d'Offenbach? — Les comédiens du Théâtre du Palais-Royal de la création de l'œuvre dominaient l'art du couplet, ce qui n'est aucunement le cas de la troupe de la Comédie Française. Cette démarche met en porte à faux tout le monde. En parcourant les rues et les quais du Paris frétillant à l'orée de l'été, recueillons plutôt dans ses murmures les confidences qu'il veut bien nous livrer.



CRITIQUE, opérette. PARIS, Théâtre du Châtelet, le 12 juin 2026. OFFENBACH : La Vie parisienne. E. Lepoivre, C. Hecq, B. Lavernhe, M. Oppert… Valérie Lesort / Alexandra Cravero.

Crédit photographique © Thomas Amouroux