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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

---

CRITIQUE, concert. PARIS, Salle GAVEAU, le 19 mai 2026. « The last rose ». CECIL SHARP / FRANCIS JAMES CHILD. Rosemary Standley… Les Musiciens de Saint Julien, François Lazarevitch (direction)

Rosemary Standley aurait pu demeurer simplement la chanteuse du groupe *folk Moriarty.* Mais c'était sans compter son envie d'explorer de vastes

horizons musicaux. Son atout majeur : une voix haute servie par un grave aux mille facettes qui sied tout à la fois aux traditionnels américains, au *jazz*, et à la musique baroque. Inclassable et insatiable, elle est l'artiste de toutes les rives. Elle semble toujours être inlassablement en quête d'où poser la spécificité de sa voix unique. Multipliant les expériences, la chanteuse franco-américaine s'est même essayée dans Schubert, livrant un enregistrement qui lui ressemble, inventif pour les uns, déroutants pour les autres, mais qui nous murmure que l'on peut aimer la musique de Schubert de bien des façons. Elle a également été une étonnante Carmen dans le seul en scène de François Gremaud, où elle a médusé (dans le bon sens) public et critique.

Poursuivant son éclectique parcours, **Rosemary Standley**, associée à **François Lazarevitch** et ses ***Musiciens de Saint-Julien***, nous a proposé hier soir (19 mai) à la **Salle Gaveau** une traversée exploratoire de Songs de **Cecil Sharp et Francis James Child**. Dans un programme intitulé ***The last rose,*** Rosemary Standley et ses comparses d'un soir nous ont narré l'histoire d'un voyage singulier, de contrées en rencontres insolites en terres d'Irlande, d'Ecosse ou sur les landes d'Angleterre. Une « *odyssée à la rencontre du Nord avant qu'on ne le perde* », comme elle l'a si bien dit en début de spectacle. Autant d'œuvres musicales qui irriguent encore de leur influence les artistes contemporains de la *folk music.*

Ce programme riche et dense alterne chansons rythmiques et ballades poignantes telle que *The Last Rose of Summer*, pièce emblématique de la poésie mélancolique propre à ce répertoire. Portée par la voix expressive de Rosemary Standley et les

contre-chants parfaits d'**Enea Sorini** et d'**Hélène Richaud** (délicieux moment que *Scarborough Fair* ou les voix se répondent à la perfection), l'éclat des pièces musicales reposent entièrement sur la sonorité des instruments anciens (flûtes, tympanon, et bodhrán, sans oublier la pandore inspirée de **Léo Brunet**, et les harpe baroque et viole de Gambe de **Manon Papasergio**) mais interprétée avec une énergie et un style totalement contemporain, soulignant la modernité des œuvres choisies. A cet égard, les figures féminines tiennent un rôle de premier plan telle que la femme devenue à son tour marin suite à la disparition en mer de son fiancé (*The Female Rambling Sailor*) ou de Katie La cruelle qui mène son monde (et les hommes) par le bout du nez (*Katie Cruel*).

Le chant incarné de **Rosemary Standley** est également mis en valeur par la présence unique de **François Lazarevitch** alliant avec *brio* connaissance musicologique une pratique intuitive de la musique ancienne. Comme à son habitude, le flûtiste jongle entre plusieurs instruments (flûte, musette et même grelots), et donne ici la pleine mesure de son éclectisme. En homme-orchestre, il galvanise le talent de ceux qu'il accompagne. A cet égard, On ne cesse d'être surpris par les tournures étonnantes données aux œuvres tant les artistes présents excellent dans l'art de relancer continuellement la musique dans des directions inattendues, telles que cet *a capella* de *Three Ravens* en fond de scène et à quatre voix dont celle de François Lazarevitch, ajoutant une appétence de plus à son art multiple. L'osmose entre les interprètes est à ce point stimulante, qu'on attend avec une envie gourmande la prochaine pièce pour ressentir à nouveau ce plaisir d'être surpris.

La volupté des instruments anciens des ***Musiciens de Saint Julien***, le timbre unique de **Rosemary Standley**, et son osmose avec un **François Lazarevitch** au sommet de son art, a conduit l'auditoire aux rives de l'enchantement. Une de ces soirées qui tombe à point nommé pour faire entrer la lumière dans un monde de pénombre.

CRITIQUE, concert. PARIS, Salle GAVEAU, le 19 mai 2026. « The last rose ». CECIL SHARP / FRANCIS JAMES CHILD. Rosemary Standley… Les Musiciens de Saint Julien, François Lazarevitch (direction). Crédit photographique (c) Brigitte Maroillat

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Délices bellifontains

Vertiges baroques italiens dans la Salle de bal Henri II…



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

_____

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

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

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

prochains concerts à Fontainebleau

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

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

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

_____

CRITIQUE, théâtre musical. BÂLE, Theater Basel, le 16 mai 2026. « Don Quijote ». Anonyme, Purcell, Telemann, Conti, Mendelssohn, Mercadante, Kienzl, Massenet,

Chapí… D. Henschel, A. Morsch, J. Bluthardt… Matthias Weibel / Eduardo Strausser

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

On le sait depuis toujours, l'opéra est un genre qui se renouvelle constamment, y compris dans ses formes marginales, parodiques au sens premier du terme, à travers la pratique, courante tout au long du XVIIIe siècle, du *pasticcio*. Mais ici, il ne s'agit pas seulement d'adapter un nouveau livret à un *patchwork* musical issu de compositeurs contemporains (comme chez Haendel ou Vivaldi), ou à un auto-emprunt (comme chez Rossini), mais à mettre ensemble des musiques allant du XVIIe au XXIe siècles, de Purcell à Halffter, en passant par Telemann, Mercadante, Francesco Bartolomeo Conti, Kienzl ou Massenet. En tout une douzaine de compositeurs qui se sont plongés sur le chef-d'œuvre de Cervantès, sous la forme d'opéras, mais aussi de musique de scène, de chansons, de suites orchestrales ou d'une simple sonate (superbe et récente – 2020 – *sonate pour violoncelle* de Pedro Halffter sur la mort de Don Quichotte). Un écart stylistique et chronologique qui pourrait faire douter de la pertinence de la démarche. Il n'en est rien : le résultat est fascinant et pleinement

convaincant, d'autant que le concept musical imaginé par **Mathias Weibel** répond à deux défis largement relevés : trouver une cohérence et une continuité dramatique et assurer pour les interprètes une parfaite maîtrise du plurilinguisme, puisque les extraits sélectionnés sont chantés en allemand, espagnol, italien et anglais. Un clin d'œil au *polyglottisme* à l'œuvre dans l'opéra hambourgeois représenté par Telemann. Et la magie opère, grâce à une présence électrisante des deux protagonistes et une scénographie ingénieuse qui n'est pas sans évoquer le merveilleux des machineries baroques.

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

Dietrich Henschel, que l'on avait découvert il y a plus de trente ans dans l'*Orpheus* de Telemann, à Berlin et au disque, campe un excellent Don Quichotte vieillissant, à la voix certes fatiguée, mais à la diction toujours impeccable et faisant montre d'une parfaite maîtrise plurilingue. Les pages

de Massenet abondent, mais le baryton s'en sort mieux dans le registre medium (« *Enfin j'atteins l'immortalité* ») ; il est en revanche moins convaincant dans la virtuosité alpestre de Mercadante, « *Perdon ti chiedo o donna* », page par ailleurs splendide, stylistiquement très rossinienne, tandis qu'il brille d'un éclat solaire dans *La venta de don Quijote*, pétillante zarzuela de Ruperto Chapí. Il pousse en outre la parodie jusqu'à intercaler en se présentant un mozartien « *Io son Don Giovanni, a cenar teco* ». **André Morsch** incarne un Sancho Panza espiègle, timoré, fidèle, émouvant aussi (dans « *Ô mon maître* » de Massenet), scéniquement crédible. Le dialogue entre les deux personnages montre l'importance du récit, donc du théâtre (irrésistible le duel où le chevalier interprète le *Don Chisciotte* de Conti et Sancho celui de Telemann, alternant ainsi, par de vifs échanges en stichomythie, l'italien et l'allemand). On regrette que le chef-d'œuvre de Conti soit réduit à de simples récitatifs, à l'exception de l'aria « *Negromanti indiavolati* », tant la musique est sublime de bout en bout. Mais le mérite de ce *pasticcio* est aussi de nous faire découvrir de superbes raretés, comme les pages du *Don Quixotte* de Wilhelm Kienzl (dont il existe un splendide enregistrement intégral chez CPO), occasion de mesurer la bravoure des serviteurs de Don Quichotte (superbe « *Bin der Ritter Don Quixotte* » et envoûtant « *Alzà* » avec castagnettes obligées), ou dans le délicat *villancico* anonyme de 1640 « *La más lucida belleza* ». De ce chœur impeccable, issu de l'***Opernstudios OperAvenir***, on a pu apprécier la qualité des interventions solistes. Ainsi la soprano **Harpa Ósk Björnsdóttir**, émeut dans « *Of if more influency* » de Purcell, la mezzo américaine **Hope Nelson**, au timbre de lave, pétrifie le public dans « *Quand apparaissent les étoiles* » de Massenet. Mention spéciale au ténor albanais **Ervin Ahmeti** à qui échoit le superbe « *El cielo de Oriente* » de Chapí. Quant aux deux barytons, **Marius Aron** et **Nathan Schludecker**, ils se distinguent avec classe, dans l'émouvant « *Ne pleure pas Sancho* » de Jacques Ibert, quintessence de la noblesse du chant à la française, et dans la sublime *Chanson*

romanesque de Ravel (« *Si vous me disiez que la terre* »).

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

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

Crédit photographique (c) Droits réservés

CRITIQUE, opéra. LUXEMBOURG,

Grand-Théâtre, le 6 mai 2026. VERDI : Nabucco. J.J. Rodríguez, E. Vesin, M. Roma, L. Verstaen, V. da Campo… Christiane Jatahy / Gaetano Lo Coco

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

La production de *Nabucco* mise en scène par Christiane Jatahy a

été créée à Genève en juin 2023 dans le cadre de la saison appelée « *Mondes en migration* » par la maison des rives du Léman. Co-produite, elle est passée par Séville et Sao Paulo en 2024 et Anvers en 2026, avant de finir son parcours à Luxembourg, entre les 6 et 10 mai, avec un certain succès public, sinon critique. Il faut dire que la brésilienne Christiane Jatahy compte au nombre des metteurs en scène contemporains qui projettent leurs idées politiques sur l'espace scénique, de sorte que les œuvres jouées s'en trouvent bousculées, si ce n'est revivifiées. Dans ce *Nabucco*, elle a pris un triple parti : montrer les migrants, faire apparaître l'eau et appuyer la dénonciation de notre responsabilité à tous dans l'état du monde. D'une part, elle veut introduire dans l'œuvre « *la parole de ceux qui résistent encore aujourd'hui, aux quatre coins du monde, aux tyrans et aux extrémismes* », et utilise de nombreux figurants muets, en plus du chœur, pour dénoncer le sort des migrants. Ces figurants, comme les chanteurs, sont filmés en direct, voire se filment eux-mêmes, et les images sont projetées sur le grand écran qui sert de fond de scène (parfois transparent) en gros plan.

Ces gros plans cependant restent plutôt anodins quand il s'agit des figurants qui ne font que redoubler de façon esthétique la présence des Hébreux exilés, et deviennent vite franchement insupportables quand il s'agit des chanteurs, puisque le décalage entre leur image et leur voix introduit un hiatus désagréable qui pousse le spectateur à éviter de regarder l'écran, tandis qu'il perd l'impact théâtral du chant sur la scène. Bien pire, Jatahy pousse notamment Zaccaria à filmer lui-même les autres chanteurs en chantant, ce qui met la basse Vittorio de Campo en difficulté, puisqu'il perd son ancrage en marchant avec difficulté sur les replis de la grande robe d'Abigaille qui recouvre la scène dans la première partie de l'œuvre, sans voir où il pose les pieds, concentré sur ce qu'il filme. Tout cela tourne au procédé, empêchant la naissance de l'émotion, et si cela permet des mouvements de

foule permanents sur scène, de sorte que l'œil est sans cesse sollicité, le malheureux spectateur se retrouve plus perdu que jamais dans une histoire déjà en soi complexe voire alambiquée. Autre idée qui tourne au procédé : une sorte de *burqa* blanche, portée par de nombreux figurants, symbolise assez lourdement l'enfermement marital dans lequel Fenena accepte de se perdre, mais là encore, la répétition du passage des figurants ainsi emballés tourne au procédé et manque sa cible.

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

d’une robe immense à la Turandot, symbole du pouvoir qu’elle convoite. C’est une image esthétique, forte, mais pas efficiente sur le plan théâtral.

Pour le reste, il faut tout de même admettre que la metteuse en scène fait passer ses idées avant le chant, comme le font bien trop de metteurs en scène actuels : sans aucune paroi latérale, la scène est un piège pour les voix, qui ne sont pas réverbérées vers la salle, et les chanteurs sont mis à rude épreuve par le dispositif, Nabucco chantant souvent au centre, à l’endroit où la voix se perd le plus, quand ce n’est pas en extrême fond de scène. Bien pire encore, Jatahy ne respecte même pas la lettre musicale de l’œuvre, et coupe à la toute fin de la quatrième partie la réplique de Zaccaria « *Servendo a Jehovah, sarai de’ regi il re!* » (« *En servant Jéhovah, tu seras le roi des rois* »), pour lui substituer une pièce grinçante et moderniste composée par Antonino Fogliani, le chef qui a dirigé les représentations genevoises, au mépris de Verdi et du sens de l’œuvre, dont la fin sans doute lui semblait trop pleine d’espoir… Enfin, après avoir disséminé quelques choristes dans les premiers rangs d’orchestre et dans les balcons pour surprendre le public en première partie, sans doute dans le but de rendre le spectacle « immersif », elle réintroduit le chœur dans les travées de la salle illuminée après la fin de l’œuvre pour une reprise de « *Va, pensiero* » qui clôt le spectacle. C’est loin d’être désagréable pour le public, avouons même que c’est un moment mémorable, mais tout cela est tout de même bien artificiel et vide de sens.

Soyons franc : le public de la première luxembourgeoise semble conquis, et s’il n’a pas bronché durant tout le spectacle (à part une ovation après « *Dio di Giuda* », nous y reviendrons), les représentations se jouent à guichets fermés, et il offre aux artistes sur scène une longue *standing ovation*. Pourtant, on reste très frustré à la fin de la représentation, où l’œuvre n’a guère été servie. Pire, on peut opposer aux idées inabouties de Jatahy la vision d’une autre metteuse en scène

radicale et contemporaine, Marie-Eve Signeyrole qui, en janvier à Rouen, a utilisé trois des procédés de Jatahy, les migrants, l'eau et la vidéo en direct, pour *Der fliegende Holländer* de Wagner. D'une part, l'eau s'y imposait avec plus d'évidence, et le dispositif qui recréait sur scène un naufrage était bien plus en situation face au livret maritime de Wagner. Mais surtout Signeyrole ne filmait en direct les chanteurs que dans leurs moments sans chant, et l'utilisation de leurs images, soit en différé, soit en direct, se faisait avec une intelligence théâtrale incontestable, car l'image ne parasitait jamais le chant ni la situation dramatique, elle lui offrait au contraire un écrin plus riche de sens. Quant aux migrants, ils ne gênaient pas autant le déroulé de l'œuvre, s'il n'apportaient pas non plus une plus-value réelle.



Dans ces conditions, il n'était pas facile pour les artistes d'évoluer sur la scène luxembourgeoise. Le chœur et l'orchestre, dans ce contexte, avaient un grand rôle à jouer. Le jeune chef italien **Gaetano Lo Coco** fait aujourd'hui figure de coqueluche. Son geste vif, à la limite de la virulence, donne certes à la représentation un certain éclat, et les élans parfois martiaux de la partition s'en trouvent confortés. Mais dès les premières mesures, il joue trop fort, et cela le conduit un trop grand nombre de fois à couvrir des voix pourtant très généreuses, ce que l'on ne peut considérer autrement que comme une faute. Certes, il ne dispose pas à Luxembourg d'une phalange de premier ordre, loin de là : tous les pupitres à un moment ou à un autre montrent des signes de faiblesse assez gênants, sauf le violoncelle *solo* qui accompagne Zaccaria avec une sûreté d'intonation qui n'a d'égale que la luminosité et la pure beauté de son timbre. Dans l'ensemble, c'est donc une prestation orchestrale loin d'être inoubliable.

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

On l'a vu, les chanteurs, dans ce contexte, sont mis à rude épreuve. Voir un Nabucco frapper du pied l'eau du bassin pour en éclabousser les figurants n'est certes pas rassurant pour sa santé, moins encore quand il doit se rouler dans l'eau. Fenena se voit portée, allongée sur le dos, à bout de bras par des figurants, Ismaele doit se battre dans l'eau avec ses poings contre une troupe de Lévites à la scène quatre de la

seconde partie. L'espace scénique, bien trop souvent, se voit encombré de gens qui s'agitent en tous sens tandis que leurs visages se voient projetés sur l'écran en fond de scène. Le mot hébreu correspondant à l'idée est *capharnaüm*, au milieu duquel peine à émerger une réelle direction d'acteurs. Certes, Abigaille fait une entrée depuis la salle dans la quatrième partie, ce qui ne nous avance pas beaucoup. **Nika Guliashvili** fait valoir une solide basse dans le court rôle du Grand Prêtre, mais il déclame sans aucune idée de ce qu'il doit faire de son corps, abandonné par la direction d'acteurs. La mezzo-soprano belge **Lotte Verstaen** égalise au cours de la soirée une émission perturbée au début par certaines difficultés dans l'intégration des registres. Elle a pour elle la jeunesse, et donne un certain relief à un rôle ingrat et difficile. Le jeune ténor italien **Matteo Roma** ne présente pas une voix aussi belcantiste qu'on l'espérait : il appuie sur le timbre pour proposer un chant très large et projeté, relativement lumineux, mais qui gagnerait à mieux respecter les pleins et les déliés du ténor verdien sans rechercher les décibels.

La soprano polonaise **Ewa Vesin** est un cas. Bien moins belcantiste encore que Roma, elle fait d'Abigaille une sorte de furie, avec une projection souvent d'une extrême intensité, surtout dans le registre aigu assez strident. Le grave est atteint avec un certain poitrinage, seul le médium est émis avec naturel, et se distingue fortement du reste de la voix. On admet que l'artiste produit de grands efforts pour filer les sons dans ses airs, tant le premier « *Anch'io dischiuso un giorno* » (« *Moi aussi, jadis, j'avais le cœur ouvert* ») que le dernier, « *Su me … morente… esanime...* » (« *Que sur moi, mourante, inanimée* »), mais cependant l'ensemble est si à l'opposé des préceptes classiques du chant que, malgré un engagement respectable, la performance vitupérante de l'artiste et son manque de *legato* nous ont laissé froid, lassés par cette démonstration permanente de force, d'autant que sa volonté de déséquilibrer le duo avec Nabucco est un

péché d'orgueil guère pardonnable (au contraire de nous, le public qui lui a réservé une grande ovation). Le Zaccaria de la jeune basse italienne **Vittorio De Campo** est d'un tout autre niveau, s'il n'est pas parfait. De très haute stature, les cheveux noirs et frisés portés en arrière par une queue de cheval, il n'a pas besoin d'autre chose qu'un costume noir moderne pour incarner l'âme des exilés hébreux. Quand elle n'est pas empêchée de projeter par la mise en scène, son instrument est assez sonore, quoique l'aigu ne s'ouvre guère, et le grave, s'il est atteint sans effort apparent, demande une altération de l'articulation, ce qui n'est pas idéal. Sans doute son émission devrait-elle être généralement plus libre, mais en l'état, la basse livre une belle performance, très émouvante au début de la seconde partie dans le véritable duo avec le violoncelle que constitue « *Vieni, o Levita! Il santo codice reca!* » (« *Viens, ô Lévite ! Apporte le saint code* ») dont il restitue toute la componction émue, et il devient impressionnant dans les imprécations de « *Del futuro nel buio discerno...* » (« *Je puis voir dans l'obscur avenir* ») au début de la troisième partie.

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

lors de l'escale de la production à Séville.

Le baryton andalou n'était pas dans les dispositions les plus aisées, c'est le moins qu'on puisse dire : en production à Bilbao où il répétait le rôle de Carlo Gérard dans l'*Andrea Chénier* de Giordano, il a dû faire moult allers-retours éreintants en avion entre Bilbao et Luxembourg, et donc, ensuite, comme nous l'avons dit, affronter sur scène un orchestre quelque peu déchaîné, des collègues à la projection irréfléchie, et un placement sur scène des plus contestables, tandis que par-dessus le marché il devait chanter non seulement les pieds dans l'eau mais aussi se rouler dans l'eau du le bassin… Alors, dans ces circonstances, il a fait preuve d'un métier impressionnant. On ne pouvait pas bien l'entendre dans son premier air « *Tremin gli insani del mio furore!* » (« *Que les insensés redoutent ma fureur* »), marqué *sotto voce* sur la partition, alors que l'orchestre et ses collègues forcent le trait. Il ne force pour autant pas ses moyens et chante comme Verdi l'a écrit, quoi qu'il en coûte. Il ne peut guère plus se faire valoir auprès du public lors de son grand duo du début de la troisième partie face à une Abigaille aussi tonitruante (« *Oh, di qual'onta aggravasi* » / « *Ah, quelle honte pèse* ») même si dramatiquement, et par le style de son chant, il finit par lui voler la vedette.

Mais c'est à la fin de la seconde partie, juste avant l'entracte, que le baryton andalou éclabousse la production de toute sa classe : quand le despote est frappé par la foudre, Rodrìguez profite d'un des rares moments de théâtre permis par la scénographie pour faire valoir ses dons dramatiques hors du commun, et déployer son instrument avec le style verdien le plus pur. Il fait de toute cette scène (« *Chi mi toglie il regio scettro?* »/ « *Qui m'a enlevé mon sceptre royal ?* ») un pur moment de théâtre chanté, fascinant le spectateur par ses dons théâtraux exceptionnels, et lui communiquant toute la détresse d'un monarque qui vacille et s'humanise, dans un chant chargé d'émotion tant par ses inflexions subtiles que

par la luminosité d'un timbre large, que magnifie un phrasé d'une classe exceptionnelle. Quand Nabucco, éperdu, appelle à l'aide sa fille, « *Oh, mia figlia!… e tu pur anco »/ (« Ô ma fille !… Toi non, plus, tu ne viens pas à mon secours* »), le baryton andalou rappelle qu'il est le plus émouvant Rigoletto du circuit, la détresse d'un père face à sa fille résonnant de Rigoletto à Nabucco, deux pères quelque peu monstrueux mais rendus émouvants par leur souffrance sincère. « *E di sangue il ciel vermiglio sul mio capo si versò!» (« Et le ciel rouge de sang se déverse sur ma tête* ») exprime à merveille la fracture, le déchirement intérieur causé par l'étreinte de la terreur qui s'empare du tyran déchu. « *A, perché sul ciglio* » est un pleur sincère et bouleversant, venu du fond de l'âme mais stylisé, contenu dans la lumière du timbre qui se fait chair.

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

après ceux qui semblent d'abord venir, dans le grave et le médium, du fond d'une âme désespérée, s'élève avec une certitude nouvelle puisée dans sa nouvelle foi, arpente les voies d'une vocalise épiphanique, et s'épanouit dans un long *diminuendo* apaisé, rond, rasséréné. Et l'ovation explose enfin dans la salle.

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



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

---

CRITIQUE, opéra. ANGERS,

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

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

On pouvait légitimement s'interroger sur la manière dont cette reprise s'inscrirait dans le sillage des représentations parisiennes, portées à l'époque par Marc Minkowski aux commandes et une distribution étoilée. Pari réussi grâce la

direction musicale virevoltante de **Guillaume Tourniaire**, à la tête de l'**Orchestre National des Pays de la Loire**, la partition d'Offenbach retrouve toute sa superbe – tour à tour étincelante, caustique et profondément élégiaque. La lecture du chef, qui connaît parfaitement les arcanes de ce répertoire, magnifie l'instrumentation chatoyante de l'ouvrage.

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

C'est sans doute sur le plateau vocal que se jouait le pari le plus risqué. La distribution parisienne alignait des noms prestigieux – Sahy Ratia, Julie Fuchs, Laurent Naouri. À Angers, c'est un tout autre plateau qui se présente, et l'on est heureux de constater que l'excellence n'est pas l'apanage de la capitale. Dans le rôle-titre, le ténor wallon **Pierre Derhet** est une révélation. Il incarne un Robinson tour à tour juvénile et cabossé, avec une voix franche, une diction impeccable et des aigus sûrs, conférant au personnage une vulnérabilité touchante. Son air du premier acte, « *Voir, c'est avoir* » – ou plutôt son récit de voyage empreint d'un idéalisme presque baudelairien –, est mené avec une maîtrise des nuances qui augure d'une belle carrière. En face de lui, **Catherine Trottmann** campe une Edwige de haut vol. Passant d'une jeune fille compassée en quête d'amour à une femme libérée, presque survoltée, la soprano alsacienne, aux aigus stratosphériques et maîtrisés, donne à la célèbre romance «

S'il fallait qu'aujourd'hui » une couleur à la fois cristalline et charnelle. Du très grand art !



Mention spéciale aussi au duo formé par **Apolline Raï-Westphal** (Suzanne) et **Kaëlig Boché** (Toby). Dans un numéro d'une énergie communicative, leur duo de la mort imminente – « *La même broche nous unira* » –, où chacun tente de sauver sa peau avec une mauvaise foi jubilatoire, a déclenché l'hilarité générale. La diction éclair de la soprano, la présence scénique irrésistible du ténor, tout concourt à faire de ce moment un des sommets de l'après-midi. Côté « méchants » – si tant est que le terme ait un sens chez Offenbach –, **Marc Scoffoni** est un Jim Cocks proprement inoubliable. Affublé d'une salopette ensanglantée et de lunettes de soleil, le baryton impose une voix mordante et charnue, à la hauteur de la charge sociale que Pelly fait peser sur ce personnage

nouveau, contremaître d'une usine à viande où les naufragés deviennent des *steaks*. **Frédéric Caton** (Sir William Crusoé) et **Julie Pasturaud**, seule rescapée de la distribution parisienne, forment un couple parental compassé, dont le duo rigide souligne par contraste l'appel du large de leur fils.

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

Là où Offenbach et ses librettistes concluaient par un mariage et un retour triomphal en Angleterre, Pelly choisit l'ambiguïté. Dans le troisième acte, les « pirates » endossent l'uniforme kaki de soldats américains, mercenaires de la cupidité. L'atmosphère vire au glauque, l'humour noir prend le pas sur la franche rigolade. Et la conclusion est inattendue : seul, assoupi à l'ombre d'un palmier sous un ciel d'azur peint – un palmier bien réel, incongru et magnifique –, Robinson semble avoir choisi la solitude définitive. Pas de retour à Bristol, pas de rédemption par l'amour. Juste un homme qui, ayant vu la vacuité du monde et l'absurdité de la « civilisation », opte pour le silence et l'isolement. Ce choix,

vertigineux, a saisi le public angevin. Après un moment de silence chargé d'émotion, les applaudissements ont éclaté, nourris, sincères, et le rappel collectif à la chanteuse ayant interprété Vendredi – une **Mathilde Ortscheidt** au timbre rond et velouté, émouvante en compagnon travesti au grand cœur – a été l'un des temps forts de cette ovation.



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

nerveuses, les cuivres, éclatants sans jamais être vulgaires : tout concourt à servir un Offenbach à la fois électrique et raffiné.

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

CRITIQUE, opéra. ANGERS, Grand-Théâtre, le 10 mai 2026. OFFENBACH : Robinson Crusoé. P. Derhet, C. Trottmann, G. Boché, F. Caton… Guillaume Tourniaire / Laurent Pelly. Crédit photographique (c) Romain Boulanger

CRITIQUE, danse. MONTPELLIER, Domaine d’Ô, le 9 mai 2026. « Ce que le jour doit à la nuit » par Hervé Koubi (et sa Compagnie)

A l’occasion d’un nouvel enregistrement particulièrement convaincant de la Walkyrie, publié par l’éditeur australien Melba (distributeur : intégral), et dont le plein enseignement interprétatif devrait mieux se dévoiler en perspective avec les autres opéras du Ring annoncés par la suite, chez le même éditeur, voici un court aperçu de la partition de Wagner, en s’attachant surtout à la personnalité de Brünnehilde, la Walkyrie qui donne le titre à la Première Journée du Ring. L’individualité des

---

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

A l’Opéra de Lille, la féérie visuelle imaginée

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

La Flûte enchantée figure parmi les cinq opéras les plus joués au monde, toutes langues confondues, et reste le premier donné en langue allemande. Entre théâtre populaire et élévation philosophique, son livret foisonnant conjugue des références maçonniques et des figures symboliques telles qu'Isis et Osiris, tout en incluant des éléments plus problématiques pour une lecture contemporaine, de la misogynie à la promotion du patriarcat. Comment rendre lisible cette complexité sans en trahir l'esprit, ni en alourdir le propos ?

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

Ainsi de Papageno et Papagena, qui perdent l'essentiel de leur place de contrepoids populaire et terrien face au chemin d'élévation spirituelle et intellectuelle emprunté par Tamino.

D'où vient pourtant que le spectacle fascine, à l'instar d'autres productions de **Barrie Kosky**, tout aussi audacieuses dans les transformations opérées (voir notamment sa *Carmen* à Francfort) ? Le concept, imaginé avec **Suzanne Andrade**, consiste à plonger le spectateur dans un *maëlstrom* d'images animées, projetées sur un unique mur blanc, dans lequel s'insèrent les chanteurs à la manière d'automates. La réalisation technique virtuose impressionne par sa précision millimétrée, autant que par l'imaginaire visuel d'une incroyable richesse dans la variété de ses emprunts, en hommage à l'âge d'or du cinéma muet au début du XXe siècle. Toute une série d'icônes emblématiques est ainsi convoquée, du vampire *Nosferatu* à *Betty Boop* (inspirée de l'actrice américaine Louise Brooks), en passant par Buster Keaton. L'exagération et la déformation des perspectives, caractéristiques de l'expressionnisme, s'accompagne quant à elle d'une stylisation du graphisme, avec quelques ajouts issus de l'Art nouveau et de l'Art déco. Quelques éléments propres au cabaret viennent aussi rythmer l'ensemble, en un humour bon enfant et souvent inattendu dans ses assemblages poétiques et surréalistes.



Face à cette réussite visuelle, le plateau vocal réuni se montre de haute tenue, jusque dans le moindre second rôle. Ainsi du Tamino au chant éloquent de **Mingjie Lei**, dont la voix blanche séduit par sa clarté d'articulation et son opulent médium. La Pamina de **Natasha Te Rupe Wilson** n'est pas en reste dans l'élégance des phrasés, soutenus par une attention au texte. On apprécie également le timbre gourmand et parfaitement projeté de **Jarrett Ott** (Papageno), dont la réduction du rôle parlé ne peut malheureusement lui offrir toutes les ressources drolatiques attendues. La voix plus légère de **Regina Koncz** (La Reine de la Nuit) se régale des vocalises, d'une souplesse aérienne, sans donner une dureté excessive à son interprétation. **Adrien Mathonat** (Sarastro) se distingue quant à lui par sa noblesse de phrasés, tandis qu'**Elmar Gilbertsson** apporte à Monostatos une palette de couleurs étonnamment variée pour ce rôle, souvent plus ténébreux.

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



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

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

Chez Angelin Preljocaj, la mort n’est jamais immobile. Elle traverse, secoue, fracture, consume, mais, surtout, elle oblige le vivant à inventer de nouveaux gestes pour ne pas sombrer. Avec *Requiem(s)*, repris ici deux ans après sa création, le chorégraphe franco-albanais propose une sorte d’architecture de survie, une liturgie physique où les corps s’agrippent encore à l’élan vital alors même que tout semble promis à la disparition.

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

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

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

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

Et pourtant, malgré la douleur omniprésente, quelque chose insiste : une jubilation étrange, presque insolente. C'est peut-être là que *Requiem(s)* devient profondément personnel. Preljocaj met en mouvement le refus viscéral de laisser les morts gagner totalement du terrain sur les vivants. D'où cette énergie féroce qui irrigue la pièce et qui s'apprécie

davantage dans les parties de l'*opus* à effectifs réduits : le pas de quatre masculin, haletant, ou encore un pas de cinq qui paraît comme un prélude à une agression… D'où aussi cette sensation troublante que chaque séquence danse autant contre la mort qu'avec elle.

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



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

photographique (c) droits réservés