CRITIQUE, concert. TOULOUSE, Halle aux Grains, le 18 avril 2026. LALO / BEETHOVEN. Daniel Müller-Schott (violoncelle), Orchestre national du Capitole de Toulouse, Kazuki Yamada (direction)

À la tête de l'Orchestre national du Capitole de Toulouse des grands soirs, qu'il connaît bien et qu'il transforme régulièrement en écrin sonore éblouissant, le maestro japonais Kazuki Yamada a offert au public de la Halle aux Grains un voyage d'une cohérence et d'une intensité rares. L'émotion était pourtant née d'un imprévu : la violoncelliste allemande Marie-Elisabeth Hecker, souffrante, a dû déclarer forfait. C'est alors que son compatriote et ami Daniel Müller-Schott, artiste au sommet de son art, a accepté de la remplacer au pied levé. Un défi relevé avec un *brio* !

Le programme s'ouvrait sur une pièce fascinante de la jeune compositrice coréenne **Song Aa Park**, *Sa-li (Gap of the Time)*. Yamada a su déployer toute la subtilité des couleurs de l'orchestre, faisant naître de cette partition contemporaine

un paysage mystérieux et aérien, où le temps semblait suspendu. Le public, d'abord saisi par cette modernité éclatante, a vite été conquis par la poésie limpide qui s'en dégageait.

Puis vint l'heure du Concerto pour violoncelle d'**Édouard Lalo**. Quelle entrée que celle de Daniel Müller-Schott, avec une l'évidence qui s'impose : le soliste s'approprie l'œuvre avec une autorité lumineuse et une tendresse profonde. Le violoncelle chante, rugit, murmure. Dans l'*Adagio*, la complicité avec Yamada est telle que l'orchestre respire à l'unisson du soliste, dans un dialogue d'une touchante intimité. Le final, virtuose et espagnol, a littéralement électrisé la salle. Tonnerre d'applaudissements et rappels nourris de la part du public : Müller-Schott, modeste et rayonnant, lui a offert un émouvant extrait d'une des *Suites* de Bach.

Après l'entracte, Yamada nous a offert un **Debussy** de haute volée : *Images pour orchestre*. Dès les premières mesures des *Gigues*, la magie a opéré. Yamada, avec une gestique précise et aérienne, a fait émerger ce paysage mélancolique et brumeux, typiquement debussyste. Le hautbois d'amour, magnifiquement timbré, a entamé sa danse douce-amère, tandis que les cordes, en sourdine, tissaient un tapis de brume vibratile. On entendait presque les brouillards de Londres et les pas étouffés d'un carnaval lointain. Le chef japonais a su préserver cette ambiguïté délicieuse entre l'ironie et la tendresse, chaque phrasé respirant avec une liberté infinie.

Puis ce fut le *hit* que constitue *Ibéria* – un choc, une explosion de couleurs et de chaleur. Yamada, familier de ce répertoire, a transformé la Halle aux Grains en une arène andalouse baignée de soleil. Les castagnettes ont claqué, les tambourins ont vibré, et les cuivres, d'une présence éclatante, ont lancé leurs appels enflammés. On a littéralement vu le flamenco, senti les parfums d'oranges amères et de jasmin. Le chef a magnifié les trois pans de

cette fresque : les rythmes capiteux des *Rues et chemins*, la sensualité rêveuse des *Parfums de la nuit* (où la flûte solo et la clarinette ont suscité des frissons), et enfin la fièvre endiablée du *Matin d'un jour de fête*. L'orchestre, totalement libéré, a déchaîné une joie sonore communicative, chaque pupitre semblant s'amuser comme un enfant pris dans une ronde géante.

Enfin, Yamada a refermé l'œuvre avec les *Rondes de printemps*. Plus qu'une conclusion, ce fut une apothéose de légèreté. Le chef a sculpté cette immense farandole avec une transparence d'eau de roche, faisant dialoguer les rondes enfantines populaires avec les harmonies les plus sophistiquées de Debussy. Les cordes aiguës, cristallines, et les bois, espiègles, se sont poursuivis en un tourbillon de joie pure. Sous la baguette lumineuse de Yamada, l'orchestre a déployé une énergie juvénile et une précision quasi chorégraphique. La salle, suspendue à chaque note, a vu naître sous ses yeux un printemps musical d'une fraîcheur inouïe – comme une gerbe d'étincelles et de pétales lancée au ciel de la Halle aux grains. *Bravo Maestro !*

CRITIQUE, concert. TOULOUSE, Halle aux Grains, le 18 avril 2026. LALO / BEETHOVEN. Daniel Müller-Schott (violoncelle), Orchestre national du Capitole de Toulouse, Kazuki Yamada (direction). Crédit photographique (c) Emmanuel Andrieu

CRITIQUE, concert. AVIGNON, Opéra Grand Avignon, le 16 avril 2026. « Mon Beethoven à moi ». Jean-François Zygel (narration et piano), Orchestre National Avignon-Provence, Débora Waldman (direction)

Il y a les concerts qu'on écoute, et ceux qui vous écoutent. A l'Opéra Grand Avignon, Jean-François Zygel a offert la seconde catégorie. Entouré de l'Orchestre national Avignon-Provence sous la direction toujours aussi racée et réactive de sa directrice musicale Débora Waldman, le pianiste et *star* de la télé, a transformé ce qui aurait pu être un simple hommage à Ludwig van Beethoven en un véritable *show* pédagogique, drôle et passionnant à la fois.

D'emblée le ton est donné. Zygel, voix calme et sourire malicieux, n'a besoin d'aucun artifice. Pas de micro apparent, mais une sonorisation discrète qui laisse passer chaque silence, chaque respiration. Il nous embarque *illico* à Vienne, un soir glacial du 22 décembre 1808. Ce fameux concert-marathon où Beethoven avait présenté – pêle-mêle – la *Cinquième* et la *Sixième Symphonie*, le *Quatrième concerto pour*

piano, des extraits de la *Messe en ut*... Le public de l'époque, épuisé et gelé, n'en demandait pas tant. Zygel, lui, sait que le nôtre est prêt à tout.

Le principe est simple, presque trop, mais redoutablement efficace. Un extrait joué par l'orchestre, puis une improvisation au piano par Zygel. Pas n'importe quelle improvisation : une greffe vivante, une dissection joyeuse, parfois un détournement assumé. Tour à tour défilent le début de la *Cinquième symphonie* – et ce fameux « *tatata taaam* » que tout le monde croit connaître !… -, la *Septième* (dont l'ivresse rythmique fait danser les pupitres), l'*Héroïque* (avec sa déchirure initiale), la *Pastorale* (et sa fameuse tempête), mais aussi des pièces plus rares comme la *Marche militaire* ou les charmantes *Danses de Mödlin*g. Rien n'est véritablement joué « *comme au disque* », **Débora Waldman** et ses excellents musiciens de l'**Orchestre National Avignon-Provence** suivant Zygel au corps, s'adaptant à ses élans, ses accélérations, ses soudains ralentissements. On entend une écoute, une complicité de chaque instant.

Mais la véritable matière du spectacle, ce sont les anecdotes. Zygel les distille avec un sens du rythme digne d'un humoriste rodé. Certaines histoires, à peine dévoilées, mettent la puce à l'oreille. Ainsi, apprend-on (avec les pincettes qu'il convient) que Beethoven aurait pu avoir quelques années de plus que ce que l'histoire a retenu. Plus étonnant encore : le pianiste nous confie que Johnny Hallyday se serait inspiré de la Septième symphonie pour l'un de ses propres tubes… Puis, une question plus absurde encore : verra-t-on bientôt le visage du sourd de Bonn sur nos billets de cinq euros ? Peu importe la vérité, ce qui compte ici, c'est l'élan, la complicité qui s'installe entre la scène et la salle. Et l'élan, ce soir-là, ne faiblit jamais.

Le cœur du spectacle, pourtant, reste le clavier. Zygel improvise à de nombreuses reprises. Parfois, son jeu reste fidèle à Beethoven, comme une copie respectueuse. D'autres

fois, il s’en émancipe complètement, partant dans des territoires inattendus, presque contemporains. C’est là, justement, que le plaisir atteint son comble. À un moment, pour illustrer la violence d’un orage (celui de la *Pastorale,* bien sûr), il se lève, se penche à l’intérieur de son piano à queue et *pince* les cordes à même la table d’harmonie ! Geste rare, presque interdit. Effet saisissant. On entend le vent, la pluie, la peur. Dans la salle, on retient son souffle. Sur le pupitre de la cheffe, Débora Waldman esquisse un sourire complice. Ses musiciens, médusés, s’adaptent.

Le temps file. On en arrive au *finale* de la *Septième symphonie*, cette montée d’adrénaline pure que Beethoven a écrite dans une ivresse sonore. L’orchestre, lancé à pleins bois, emporte tout. Le public applaudit longuement. On sent qu’on ne veut pas partir… Alors, en bis, Zygel revient seul. Il attaque la mythique *Lettre à Élise*. Mais attention, pas la *Lettre à Élise* que vous croyez connaître. Il la tord, la parfume de clins d’œil au *jazz*, à la variété, à je ne sais quelle ritournelle de cirque. La salle rit de nouveau, aux éclats. C’est la dernière pirouette d’un artiste qui n’a cessé, pendant deux heures, de démontrer une vérité simple : Beethoven n’a jamais été un monument de marbre. C’était un homme en colère, amoureux, malentendant, génial et vivant. Et en sortant, on se dit qu’on n’entendra plus jamais la *Cinquième* comme avant. Et c’est tant mieux.

CRITIQUE, concert. AVIGNON, Opéra Grand Avignon, le 16 avril 2026. « Mon Beethoven à moi ». Jean-François Zygel (narration et piano), Orchestre National Avignon-Provence, Débora Waldman (direction). Crédit photographique (c) Emmanuel Andrieu

CRITIQUE, opéra. CARDIFF, Welsh National Opera, le 16 avril 2026. WAGNER : Der Fliegende Holländer. Simon Bailey, Rachel Nicholls, James Cresswell… Tomas Hanus / Jack Furness

La nouvelle mise en scène du *Vaisseau fantôme* de Richard Wagner par l'Opéra national du Pays de Galles *(Welsh National Opera)* poursuit une mode lyrique désormais familière : l'effacement du personnage masculin titulaire au profit d'un focus sur le rôle féminin principal.

Dans la production du metteur en scène gallois **Jack Furness**, le Hollandais n'est plus l'axe du drame. Senta en devient plutôt le centre gravitationnel, moins une rédemptrice wagnérienne qu'une étude de cas de traumatisme psychologique. Le dispositif encadrant, introduit durant l'ouverture, est sans équivoque : un enfant naît puis est traumatisé par la mort apparente de sa mère (suggérée par une imagerie hospitalière évoquant le cancer), condamnée à ressasser son passé dans une répétition obsessionnelle. À la fin, ce même personnage s'effondre et est emmené sur un lit d'hôpital,

l’opéra ayant retracé non pas une malédiction mythique, mais un effondrement intérieur. Cela reflète bien sûr le cycle éternel du Hollandais.

Le sombre conte de Wagner s’inspire de la légende popularisée par Heinrich Heine, et apparemment de sa propre expérience d’une tempête en mer Baltique, lorsque le Hollandais ne peut accoster que tous les sept ans dans l’espoir de trouver une rédemption sous la forme d’une femme qui lui sera fidèle jusqu’à la mort et brisera sa malédiction. Ce glissement interprétatif reflète une tendance plus large dans la mise en scène lyrique contemporaine à recentrer les récits autour de la subjectivité féminine. Pourtant, ici, cela ressemble moins à une révélation qu’à une réduction. La métaphysique ambiguë de Wagner est réduite à quelque chose de plus littéral, de plus clinique, et sans doute de moins intéressant.

La production n’est pas dénuée de gestes vers la modernité, même si certains versent dans le gratuit. Un bref moment où le timonier embrasse un autre marin semble moins relever d’une caractérisation organique que d’un clin d’œil conscient aux attentes contemporaines, un *gadget* plutôt qu’une véritable idée. Ailleurs, on rencontre des échos, clairement involontaires, d’anciennes productions du WNO. Le motif récurrent du lit, qui s’éloigne vers le fond de la scène, rappelle inévitablement la disparition finale dans *Peter Grimes* telle que récemment mise en scène par la compagnie. La technique est entravée par le fait que l’on voit ce qui se passe une fois que le lit ou le corps est censé avoir disparu.



La scénographe **Elin Steele** propose un environnement largement abstrait : un panneau peint, terne et indistinct, qui s'élève et s'abaisse pour suggérer des changements d'espace mais ne parvient jamais à évoquer de manière convaincante un lieu. Pour un opéra si ancré dans les forces élémentaires – la mer, la tempête, l'horizon – l'absence de tout paysage tangible semble en contradiction avec les affirmations de l'équipe créative selon lesquelles elle serait influencée par le paysage maritime gallois. Il n'y a pas vraiment de décor pour que **Lizzie Powell** l'éclaire ; les accessoires vont des grandes lampes posées sur ce qui ressemble à des paniers pique-nique, des chaises qu'on traîne, un canapé ancien et ces lits. Curieusement, il neige de temps à autre. Bien sûr, nous devons ignorer le livret car il n'y a ni navires, ni trésor, ni photographie, ni rouets, ni grand-chose d'autre. Nous sommes dans l'univers de personnes abîmées et solitaires plutôt que des « vaisseaux fantômes ». On est ici plutôt dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou* plutôt que dans *Pirates des Caraïbes !…*

Dramaturgiquement, la production soulève plus de questions qu'elle n'en résout. La décision de faire en sorte que les

marins vivants se transforment en leurs homologues fantomatiques au troisième acte, plutôt que d'avoir deux groupes distincts de marins, pourrait en théorie suggérer une frontière poreuse entre les mondes. Pourtant, cela contraste avec les scènes précédentes où l'équipage fantôme est déjà visiblement présent à l'arrière de la scène. La logique interne vacille ; le symbolisme s'effondre sous son propre manque de cohérence. De même, l'apparition intermittente de femmes en costume d'époque, postées à l'arrière comme des témoins spectrales et préparant le lit pour la « victime » suivante, semble faire allusion à une lignée de Senta ayant échoué, de prédécesseures qui n'ont pas su satisfaire l'exigence de fidélité absolue du Hollandais. L'idée est intrigante, mais insuffisamment développée, laissée entre suggestion et obscurité.

Le Chœur des fileuses de l'acte II est également réinventé : les femmes commencent par coudre leurs robes pour le retour des hommes, puis réarrangent leurs chaises pour s'asseoir autour de Senta, et entendre le fabuleux récit du *vaisseau fantôme*, évoquant une séance de thérapie de groupe. Là encore, Senta, psychologiquement abîmée, sombre dans une expérience phantasmagorique sombre. Cette instabilité mentale est également suggérée dans les scènes avec son fiancé Erik. Il semble être le seul à voir que cette pauvre fille est franchement à côté de la plaque.

Rien de tout cela ne nie la réussite musicale. **Simon Bailey** et **Rachel Nicholls** apportent une assurance vocale et la nuance interprétative requise par l'équipe artistique pour les rôles principaux, même si la production recadre leur relation. Cela n'a peut-être pas la puissance et le frisson glaçant que l'on obtient chez certains des grands interprètes scandinaves et allemands actuels de ces rôles, mais Nicholls nous gratifie d'un chant élégant et raffiné, d'un lyrisme riche, tandis qu'elle et Bailey apportent une grande clarté au livret allemand.



Le père de Senta, Daland, interprété avec une grande clarté par **James Creswell,** semble n'avoir jamais regardé *Mariés au premier regard* lorsqu'il pousse sa fille vers le riche capitaine de passage. Peut-être pensait-il plutôt à *L'amour est dans le pré* (ou une émission similaire), le Hollandais complètement fou étant jumelé à sa fille excentrique. Quoi qu'il en soit, cela finira mal. **Trystan Llŷr Griffiths** (le Timonier) et **Leonardo Caimi** (Erik) sont des ténors à la trop belle voix, l'un aspirant à sa petite amie mais, quand l'alcool agit, se frottant à tout ce qui bouge, tandis que l'autre, en costume gris, est un personnage sans doute censé être terne qui s'en sort franchement bien quand Senta le plaque pour le Hollandais.

Pour sa dernière saison en tant que directeur musical, **Tomáš Hanus** obtient un jeu vigoureux de la phalange galloise, de

beaux solos, et nous emporte avec *brio* tandis que ses musiciens et les chanteurs font monter la tempête. La production souhaite clairement que le chœur soit le plus possible sur le devant de la scène, et il répond présent avec sa force habituelle. Pourtant, on repart avec un sentiment persistant de déséquilibre. En cherchant à moderniser et à psychologiser, ce *Vaisseau fantôme* risque de perdre son propre centre de gravité. Les vastes horizons mythiques de l'opéra sont réduits à la vie intérieure d'un enfant blessé, captivant dans ses grandes lignes, peut-être, mais finalement étouffant.

Et pour une compagnie confrontée à un avenir incertain, on ne peut s'empêcher de se demander si ce rétrécissement conceptuel ne reflète pas une contraction culturelle plus large : moins de ressources, des toiles plus petites, et un regard toujours plus tourné vers l'intérieur. C'est probablement la dernière production lyrique d'envergure créée par le WNO que nous verrons pendant plusieurs années, et d'une certaine manière, son côté austère, minimaliste, presque semi-scénique, annonce les restrictions à venir.

On ne peut que plaindre les dirigeants du WNO (**Adele Thomas** et **Sarah Crabtree**) qui ont accepté la mission impossible d'une compagnie dont les moyens de survie – les Conseils des Arts Gallois et Anglais – sont aussi aléatoires, et que les politiciens, comme le public gallois, ont placée tout en bas de leur liste de priorités en termes de financement. Avec l'épée de Damoclès financière au-dessus de leurs têtes, il y a peu de raisons de s'enthousiasmer pour la programmation de l'année prochaine, et cela continuera probablement l'année suivante, à moins d'un miracle en matière de financement. Le cycle du WNO – quasi-catastrophe financière, et en redressement, en plus des abysses de la dépression économique – semble aussi condamné à se perpétuer que la malédiction du Hollandais. Le duo doit faire bonne figure en présentant la maigre saison à venir, mais affirmer que c'est le début d'une nouvelle ère excitante, c'est un peu trop tirer sur la corde

pour nous, vieux loups de mer… et nous ne parlerons pas des dépenses pour un changement d’identité visuelle…

Critique, opéra. CARDIFF, Welsh National Opera, le 16 avril 2026. WAGNER : Der Fliegende Holländer. Simon Bailey, Rachel Nicholls, James Cresswell… Tomas Hanus / Jack Furness. Crédit photographique (c) Craig Fuller

---

CRITIQUE, opéra. VERSAILLES, Opéra royal, le 15 avril 2026. RAMEAU : Platée. M. Vidal, M. Perbost, P. Drehet, J-C. Lanièce… Corinne et Gilles Benizio (alias Shirley et Dino), Le Concert Spirituel, Hervé Niquet

(direction)

L’Opéra Royal de Versailles reprend l’ébouriffante et colorée production de *Platée*, chef d’œuvre de Jean-Philippe Rameau, dernier *opus* en date de l’inséparable trio Hervé Niquet, Corinne et Gilles Benizio. 18 ans après leur célèbre *King Arthur*, leur complicité est toujours intacte et florissante. Les formidables orchestre et chœur du *Concert Spirituel*, dont les sons sont inimitables, portent la musique de Rameau à la perfection, notamment dans les très beaux moments de ballet dansés par les Académiciens de danse baroque de l’Opéra Royal et chorégraphiés de manière néo-baroque et très intelligente par Pierre-François Dollé.

Le *Prologue* est ici coupé. L’action démarre directement au début de l’opéra lorsque Cithéron et Mercure fomentent l’horrible farce. Le bocage de Platée est une *favela*, les nymphes des prostituées, Platée visiblement l’une d’elle et en fin de carrière… Mercure et Cithéron sont des maquereaux, ce dernier ayant quelque chose entre Gomez Adams (d’après le chef lui-même) et Dario Moreno. Momus et La Folie sont délirants, lui en animateur de soirée, régulièrement torse nu, et elle en métalleuse au costume couvert de résille de toutes parts, chantant son célèbre récit “*Formons les plus brillants concert*” en s’accompagnant d’une guitare électrique, figurant la lyre dérobée à Apollon. Les metteurs en scène et le chef ont fait le choix de remplacer les récits de Rameau par des textes plus accessibles dans le but de se rapprocher du *music-hall*, monde d’où viennent les metteurs en scène.

Platée est interprétée avec une grande sensibilité par **Mathias Vidal**, haute-contre incontournable de la scène française, et connaisseur de Rameau à qui il a consacré plusieurs enregistrements. Il faut saluer la très émouvante fin de l'opéra où Platée raillée par tous se met à pleurer avant la fin de son air, la musique s'arrêtant un peu abruptement avant la fin, Hervé Niquet quittant sa place pour aller soutenir la pauvre platée dans le silence, éclairé d'une seule petite lumière glacée. Un moment d'émotion qui cueille tout le public, et même tout l'orchestre, chaque soir.

Marie Perbost est une Folie délirante, qui ne recule devant aucune pirouette vocale ou scénique malgré ses quelques mois de grossesse. Une voix pleine et originale pour ce répertoire. La jalouse Junon est interprétée par **Marie-Laure Garnier**, flamboyante et très bonne actrice. Peu habituée du répertoire baroque, elle y apporte une largeur vocale intéressante. Clarine, suivante de Platée, est ici une pieuse sœur pèlerine interprétée avec beaucoup de grâce par **Clara Penalva**, académicienne de l'Opéra Royal. Elle porte très élégamment son seul air, "*Soleil, fuis de ces lieux*", avec une connaissance juste de l'ornementation et une exécution claire et précise.

Pierre Derhet donne toute sa profondeur au personnage de Mercure. Il est assurément l'une des plus belles voix du plateau, alliant une diction précise avec un chant toujours plein et élégant. Il est également un fin connaisseur du répertoire baroque français, habile dans l'attaque de chaque ornement. Il sait également rester toujours comique sans jamais que sa vocalité en souffre. Son complice **Marc Labonnette** en Cithéron est également très comique, n'hésitant jamais à montrer certaines notes écrites par Rameau, si basses qu'elles expriment l'aspect bouffon du personnage. En momus, **Jean-Christophe Lanièce** se montre excellent acteur, dont la plastique est mise en valeur dans cette mise en scène, et fait preuve de beaucoup de finesse, vocalement parlant. Enfin, **Jean-Vincent Blot** incarne tout le ridicule de Jupiter, se

pavanant devant la pauvre Platée.

À part celui de Platée, les rôles de ce ballet bouffon sont assez réduits, laissant toute la place aux très bons danseurs de l'Académie de l'Opéra Royal. Ils exécutent les mouvements classiques de la danse baroque avec beaucoup de précision et de grâce. Le chorégraphe **Pierre-François Dollé** mélange très intelligemment ces mouvements avec d'autres, plus contemporains, comme de la *salsa* ou de la danse populaire. Cette chorégraphie est une des plus réussies qu'on ait vu dans un opéra depuis bien longtemps.

Mais le clou du spectacle sont les incomparables choristes et instrumentistes du ***Concert Spirituel*** et leur chef **Hervé Niquet.** Ce dernier n'hésite pas à interagir avec le public de la manière la plus sympathique qui soit. Le son du *Concert Spirituel* est porté par chacun de ses musiciens, tous excellents, parmi lesquels la merveilleuse **Héloïse Gaillard** au hautbois, d'une expressivité fantastique lors des *soli,* ou colorant avec finesse les violons dans les *tutti*. Le chœur, également très présent, offre un son magnifiquement rond et homogène, tout en restant défini et précis dans la diction, si chère à Hervé Niquet.

Un spectacle riche de couleurs et d'humour accessible à tous les publics !

CRITIQUE Opéra. VERSAILLES, Opéra royal, le 15 avril 2026. RAMEAU : Platée. M. Vidal, M. Perbost, P. Drehet, J-C. Lanièce… Corinne et Gilles Benizio (alias Shirley et Dino), Le Concert Spirituel, Hervé Niquet (direction). Crédit photographique (c) Droits réservés

CRITIQUE, opéra. TOULOUSE, Théâtre du Capitole, le 14 avril 2026. VERDI : Otello. Michael FABIANO, Adriana GONZALEZ, Nikoloz LAGVILAVA… NICOLAS JOEL / CARLO MONTANARO

La production de cet *Otello* de Giuseppe Verdi signée par feu Nicolas Joël – et datant de 2001 -, s'avère très simple, accompagnant le drame plus qu'il ne le met en scène. Depuis le film projeté sur le voile d'avant-scène jusqu'aux lumières subtiles, rien ne vient gêner l'avancée dramatique qui repose sur le jeu d'acteur. Les décors d'Ezio Frigerio sont assez simples, tandis que les costumes de Franca Squarciapino sont lourds et assez sombres. La direction d'acteur est minimaliste ; si, dans l'acte III, le fait que Desdémone se relève après la mise au sol par Otello avec noblesse, puisque ce dernier la rejette encore plus violemment, est très efficace,

la mort de Desdémone est quant à elle scéniquement ratée.

La distribution réunie par **Christophe Ghristi** au **Théâtre du Capitole** est à nouveau exemplaire. Le ténor américain **Michael Fabiano** assume le lourd rôle d'Otello. C'est une évolution marquante dans sa carrière, jusqu'alors cantonée essentiellement dans des rôles de ténor lyrique. Il vient de chanter ce rôle à Las Palmas et s'apprête, après Toulouse, à le chanter au *Teatro Colon* de Buenos Aires et au *Metropolitan Opera* de New-York. Il assume la plupart des exigences du rôle sans ciller. Dès son « *Exultate*, » la terrible entrée en scène, que même Domingo redoutait toujours, le ténorse montre impressionnant de timbre et de présence. Les couleurs barytonales sont remplies d'harmoniques et les aigus sont puissants. Durant le premier acte, même dans le duo avec Desdémone, il gardera ce timbre de bronze et chantera *forte.* Un peu à la manière de Mario Del Monaco. Cette caractérisation un peu monolithique va heureusement faire place à davantage de nuances, de couleurs et de richesse de phrasés avec l'entrée dans la souffrance du personnage. Le jeu tente de camper un homme malade qui peut cacher cela de moins en moins. La scène de la prière au pied de l'escalier est un moment somptueux où le ténor utilise des trésors de nuances et de couleurs, allant jusqu'à une voix détimbrée. C'est à partir de ce moment que son Otello est parfaitement accompli. Bien des choses sont là qui, avec le temps, vont certainement lui permettre de devenir un Otello qui comptera parmi les plus grands. Reste à savoir si ce rôle si exigeant ne va pas abimer sa voix jusque là d'essence lyrique…

En face de lui, le Jago de **Nikolos Lagvilava** est tout entier de noirceur. Grand habitué du rôle, le baryton géorgien habite vocalement et scéniquement son personnage en scélérat complet. D'autres ont cherché des nuances, des moments de séduction, une manipulation plus subtile. Le Jago de Nikolos Lagvilava

est noir, vocalement puissant et scéniquement repoussant. La puissance de haine qu'il dégage dans le duo avec Otello qui clôt l'acte II, est absolument terrifiante, dans son abominable *Credo*. Le Cassio de **Julien Dran** est de toute élégance et au chant châtié. L'Emilia d'**Irina Sherazadishvili** est surdimensionnée car cette belle cantatrice aspire certainement à des rôles de premier plan tant la voix est splendide. Elle campe une Emilia extrêmement puissante, ainsi dans la grand final de l'acte III, avec une présence très inhabituelle. Il nous reste à évoquer la Desdémone absolument parfaite d'**Adriana Gonzalez**. La soprano originaire du Guatemala a tout d'une grande Desdémone. Elle a déjà chanté le rôle à l'Opéra national du Rhin, mais mieux que l'habiter, elle semble incarner sans *artefact* cet ange de pureté. Le sourire, le port, la grâce du maintien, elle a tout est l'aristocrate vénitienne : la franchise, la noblesse, la pureté sont bien celles d'un ange sur terre. Et la voix est riche, le *legato* parfait – et elle arrive à chanter toutes les nuances du rôle, jusqu'à des *pianissimi im*palpables de toute beauté. Elle semble perdue au milieu du monde violent qui l'entoure quand son mari la soupçonne. Elle lutte, lui tient tête, se relève puis abandonne. C'est vraiment un très beau personnage. Au dernier acte, elle atteint au sublime.

L'**Orchestre national du Capitole de Toulouse** est admirable de bout en bout. Que ce soient les cordes ductiles, avec des violons diaphanes et des violoncelles brûlants, ou les contrebasses à l'entrée d'Otello au dernier acte, tous donnent la chair de poule. Les bois sont absolument superbes, aussi beaux qu'émouvants. Le cor anglais dans l'air du saule est merveilleux – et également les flûtes. La direction de **Carlo Montanaro** assume un drame qui avance inexorablement, il laisse respirer les chanteurs et tient dans un *tempo* stable le grand *concertato* de l'acte III. Mais c'est dans sa capacité à aider les chanteurs, en suivant leur vocalité, qu'il est particulièrement admirable. La prière de Desdémone, comme celle d'Otello, sont des moments rares de fusion voix /

orchestre.

Cette première de la série des si représentations au Théâtre du Capitole de Toulouse a été un grand triomphe. Tout y est parfait pour rendre hommage au chef d'œuvre Shakespearien de Verdi. Ainsi donné, *Otello* est bien un absolu de l'opéra !…

CRITIQUE, opéra. TOULOUSE, Théâtre du Capitole, le 14 avril 2026. VERDI : Otello. Michael FABIANO, Adriana GONZALEZ, Nikoloz LAGVILAVA… NICOLAS JOEL / CARLO MONTANARO. Crédit photographique © Mirco Magliocca

---

CRITIQUE, opéra. MID WALES OPERA, Cathédrale de Brecon, le 11 avril 2026. PURCELL : Dido & Aeneas. Richard Studer / Jonathan Lyness

Dans le sanctuaire de pierre lumineux de la Cathédrale de Brecon – datant du XIe siècle au

centre du Pays de Galles -, et en écoutant l'un des tout premiers chefs-d'œuvre de l'opéra, il était difficile de ne pas réfléchir à la dureté avec laquelle le XXIe siècle a traité cet art. Pourtant, la production *Dido and Aeneas* de Henry Purcell – présentée par le *Mid Wales Opera* dans le cadre de son programme *OpenStages* – offrait quelque chose de plus en plus rare dans notre vie culturelle : non pas une simple réassurance, mais un sentiment convaincant de continuité artistique et, dans la lumière pleine d'espoir du temps pascal, une lueur de renouveau.

Si la *Covid19* a porté un coup dévastateur à l'opéra, les années qui ont suivi ne se sont guère montrées plus clémentes. La reprise tant promise après la pandémie ne s'est jamais vraiment matérialisée. Au lieu de cela, alors que les vaccins étaient administrés au corps politique, une autre seringue, plus métaphorique, semblait vider le secteur des arts subventionnés de sa vie. L'opéra, toujours dépendant des subventions publiques, a trop souvent été laissé en état de survie artificielle. Pourtant, bien avant le confinement, un malaise artistique s'était installé, indépendamment de la nécessité de financements publics. Dans toute la Grande-Bretagne, les compagnies subventionnées avaient déjà commencé à dériver, souvent par obligation bureaucratique ou sous la pression de petits groupes d'activistes vocaux, vers des formes de programmation et de mise en scène sentant l'ingénierie sociale et laissant une partie de leur public traditionnel se sentir exclue.

La *Covid* a mis fin à la carrière de nombreux artistes indépendants qui n'ont pas pu obtenir l'aide gouvernementale qui a maintenu en vie – bien qu'en léthargie – les compagnies subventionnées. Mais après la *Covid*, les organismes de

financement ont simplement baissé le curseur de la machine de survie. Au **Pays de Galles**, la pression exercée sur le **Welsh National Opera** a justement fait les gros titres. Mais le retrait de soutien au ***Mid Wales Opera*** était, à bien des égards, encore plus incompréhensible. Car c'est une compagnie qui tourne beaucoup et qui bénéficie d'une réelle affection du public, offrant de précieuses opportunités aux talents gallois. Les ventes de billets augmentaient, le public restait fidèle, des mécènes se sont manifestés, et d'autres sources de soutien public ont été trouvées. *Mid Wales Opera* a survécu, tout juste, mais non sans changements. Les publics au-delà du centre du pays de Galles ressentiront les conséquences de ces coupes dès cet automne. Ou, plus exactement, ils ne les ressentiront pas du tout…

Ce qui rend ce qui s'est passé à la **Cathédrale de Brecon** d'autant plus significatif. Donné deux fois, en matinée et en soirée, tirant pleinement parti de la beauté résonnante de la Cathédrale millénaire, ce fut bien plus qu'un simple événement lyrique. Cela marquait l'aboutissement d'une impressionnante semaine de création musicale à travers Brecon et Hay-on-Wye, réunissant des étudiants en musique, des musiciens amateurs, un chœur remarquablement nombreux et des professionnels expérimentés dans un acte musical partagé. Sous la direction musicale assurée de **Jonathan Lyness** et la mise en scène habile et intelligente de **Richard Studer**, le résultat était remarquable par sa clarté, sa justesse et sa vérité émotionnelle. Qu'une telle cohérence émerge d'une période de répétition si courte était déjà une prouesse. Plus important encore, ce qui en ressortait semblait généreux et vivant : un témoignage non seulement de l'ingéniosité du *Mid Wales Opera*, mais aussi de l'appétit durable pour l'opéra, bien au-delà des structures des grandes institutions dépendantes des subventions.

Le chef-d'œuvre compact de **Henry Purcell** repose moins sur le spectacle que sur la sincérité émotionnelle, et cette

production l’a compris instinctivement. La grandeur intime de la cathédrale s’est avérée être le cadre idéal pour la trajectoire de l’opéra, de la grâce courtoise à la menace surnaturelle et à la dévastation finale. Le chœur a été déployé avec une intelligence théâtrale admirable : courtisans élégants à un moment, émissaires inquiétants des enfers l’instant d’après, puis marins fiers et délurés, le tout réalisé par de subtils changements de gestes, de postures et de couleurs vocales. La mise en scène de **Richard Studer** était sobre mais éloquente : une plateforme surélevée encadrée de longs tissus rouges et blancs tordus, tirés et transformés pour suggérer le pouvoir, le destin et la passion. La décomposition stylisée de Didon était particulièrement efficace.

Au centre se tenait une Didon posée et profondément touchante incarnée par **Kathy Macaulay**, dont le soprano chaud et finement nuancé alliait richesse du timbre et retenue émotionnelle. Sa plainte finale était magnifiquement mesurée : noble plutôt qu’indulgente, d’autant plus émouvante par sa simplicité. Face à elle**, Joshua Lane** apportait une ardeur héroïque et une chaleur lyrique à Énée, et s’il luttait contre un rhume, cela ne se remarquait guère qu’à une légère âpreté du ton. **Louise Wood** était une Sorcière imposante, au caractère bien trempé et à la voix incisive, savourant l’écriture sombre et séduisante de Purcell. **Erin Wynne Thomas** (Deuxième Sorcière) et **Grace Wexler** (Première Sorcière) apportaient une personnalité vivante et une belle discipline d’ensemble aux scènes de méfaits et de malice. **Alaw Grug Evans** était une Bélinda attachante, chantant avec fraîcheur et assurance musicale, tandis que **Heini Hughes** (Deuxième Femme) faisait preuve de sensibilité et de grâce. **Sébastien Sgouraditis**, quant à lui, livrait une apparition élégante et charmante dans le rôle du Marin.

Le plus réconfortant était la qualité de ces jeunes interprètes. Plusieurs commencent déjà à se faire un nom sur

les scènes d'opéra et de concert, et ensemble, ils offraient une preuve éloquente de la profondeur des jeunes talents vocaux émergeant des conservatoires et des académies royales britanniques. Des éloges particuliers vont également aux musiciens, menés avec distinction par **Elenid Owen, Sue Brown, Jenny Cavan, David Cooper, Stella Elliot, Olivia Geddes, Jean Lennox, Wendy Lund** et **Matthew Silver** (violons) ; **Hugh Dunthorne** et **Dorcas Wedmore** (altos) ; **Ann Downing, Clare Fisher, Annie Nethercott** et **Patricia Price** (violoncelles) ; et **Jennifer Morris** (contrebasse), pour leur interprétation de la partition de Purcell. À une époque où l'opéra au pays de Galles peut parfois sembler avoir disparu dans un puits de mine désaffecté, cette production a fait résonner une note claire et pleine d'espoir.

Cela a son importance. Le WNO reste diminué dans ses effectifs, ayant perdu des musiciens et des choristes tout en recevant encore des subventions publiques substantielles, quoique malheureusement réduites, et ayant perdu des directeurs artistiques de renom qui, bien que souvent controversés, permettaient à la compagnie de dépasser son poids. Les saisons récentes ont trop souvent été marquées par des replis, des représentations d'une pauvreté choquante, quelques achats acceptables, seulement éclairés par de rares éclats d'excellence. Il est impensable que le premier opéra de 2026 n'ait lieu qu'en avril, et que ce soit une reprise d'un spectacle amusant de l'année dernière dans le style « *Carry on up the Valleys* ».

On ne peut qu'espérer que la nouvelle production du *Vaisseau fantôme* de Richard Wagner à l'affiche du WNO cette semaine (nous y reviendrons prochainement) – confiée à **Jack Furness** et sous la direction musicale de **Tomáš Hanus** – soit un véritable triomphe. Plus important encore, il faut croiser les doigts pour que l'annonce de la saison à venir restaure un peu d'ambition et de substance à ce qui fut jadis l'une des compagnies d'opéra les plus admirées d'Europe, même

lorsqu’elle faisait face à des difficultés financières précaires.

Dans ce contexte, le travail du *Mid Wales Opera* semble non seulement bienvenu, mais essentiel. Cette entreprise à échelle modeste, alliant l’engagement amateur à l’excellence professionnelle, était la preuve de ce qui peut encore être accompli grâce à l’imagination, au courage et à la foi de la communauté. La bonne nouvelle, c’est que la compagnie professionnelle *SmallStages* du *Mid Wales Opera* reviendra à Brecon cet automne avec *Gianni Schicchi* de Puccini. Il est d’autant plus regrettable que les coupes du Conseil des Arts empêchent la compagnie d’effectuer certaines de ses tournées habituelles. Néanmoins, ici, dans le pays de Galles rural, l’opéra ne se contente pas de survivre : il conserve sa voix et nourrit l’avenir !

CRITIQUE, opéra. Mid Wales Opera, Cathédrale de Brecon, le 11 avril 2026. PURCELL : Dido & Aeneas. Richard Studer / Jonathan Lyness. Crédit photographique (c) Stephan Cain

---

CRITIQUE concert. MONACO, Auditorium Rainier III, le 12

avril 2026. ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO. Lalo : Symphonie espagnole [Clara-Jumi Kang, violon] / Holst : Les Planètes, Charles Dutoit, direction

Le Philharmonique de Monte-Carlo livre un programme idéal en ce dimanche 12 avril, remarquablement équilibré, offrant d'abord une partition concertante, de haute volée, portée par le tempérament d'une grande interprète ; puis déploie vertiges et enchantements de la forge orchestrale, dans une œuvre spectaculaire, exigeant de tous les pupitres.

Domptant avec intensité et élégance son violon (le Stradivarius « Thunis » de 1702), la soliste invitée **Clara-Jumi Kang** joue tout en tension sur les cordes, en maîtresse incontestée d'une sonorité brûlée, incandescente, d'une

rondeur continue… **La Symphonie Espagnole de Lalo** (1875) toujours rare au concert en France, est une œuvre familière pour la violoniste qui connaît doutant mieux Lalo qu'elle a travaillé précédemment son Concerto avec l'Orchestre Royal de Stockholm, lors de sa résidence actuelle au sein de la phalange suédoise…
D'emblée c'est le geste surexpressif qui éclaire et muscle le style conquérant de cette Symphonie atypique, qui est en réalité un vaste concerto pour violon en 5 parties, tant l'instrument soliste est actif et même d'un chant généreux, ardent dès le début ; l'engagement de la violoniste allemande d'origine coréenne est total, en particulier sur le plan sonore, sachant tisser sa partie avec une radicalité très homogène, un chant franc et direct qui affronte l'Orchestre avec un panache presque guerrier.



Elle sait aussi ciseler les plus rares échappées lyriques et d'une tendresse intime. Sa personnalité fait merveille en particulier dans les deux derniers mouvements : l'Andante d'un caractère brucknérien, et le cinquième et ultime mouvement («

Rondo : allegro ») dont le caractère découle des épreuves réalisées précédemment : danse finale lumineuse, crépitante, d'une légèreté et presque d'un abandon soudainement inédit.
Tension et caractère [souci du folklore] mais aussi profondeur et gravité émotionnelle très affirmée font de la Symphonie de Lalo l'une des partitions les plus personnelles et originales alors, répondant point par point aux objectifs de la Société nationale de musique (fondée en 1871), dont le dessein dans les années 1870 entend favoriser, renouveler, affirmer un certain génie français [précisément en inventant de nouvelles formes], face à l'essor des symphonistes germaniques et du démiurge Wagner, de plus en plus incontournable. **Clara-Jumi Kang** redouble de caractère, de mordant, prenant appui sur chaque rebond contrasté pour souligner la haute expressivité d'un Lalo furieusement hispanique. La violoniste faisant feu de tout bois, affirme une indiscutable personnalité : un tempérament très intense et affûté, sans affectation, très proche de l'essence rhapsodique de l'œuvre, en particulier dans la forme des 2è et 4è mouvements, Scherzando et Andante.

planètes magiciennes

Après la pause, la seconde partie produit un autre accomplissement, aussi enthousiasmant, exposant les formidables qualités du Philharmonique de Monte-Carlo au devant de la scène.
La musique a la capacité d'exprimer l'ineffable. Elle est cette force capable de transformer en éveillant la conscience… ; c'est exactement ce qui s'est passé ce dimanche 12 avril à l'auditorium Rainier III. Musique de passage (comme on parle de rite de passage), musique de révélation et de métamorphose… **LES PLANÈTES de Gustav Holst** (1874-1934) dévoilent un tout autre visage que tend à voiler le tapage foudroyant / fracassant de son premier épisode [Mars]…. Le cycle en 7 épisodes découle du goût personnel de Holst pour les mythes et

croyances d’Extrême-Orient, lui-même traducteur du sanscrit, curieux de mesurer voire comprendre les enseignements philosophiques et spirituels du Rig Veda hindou.

symphonisme astrologique et spirituel

Ainsi, l’auditeur ne sort pas indemne d’un tel cycle musical, que traverse la pleine conscience que le monde est régi par des lois universelles, secrètes, porteuses d’équilibre et d’harmonie, agissant pour sa pérennité.
On comprend dès lors que Les Planètes contiennent partie de ce savoir, qu’elles en diffusent chacune, la vérité cachée, du début martial et glaçant de Mars (déjà cité),… aux voluptés abstraites et secrètes de ***Saturne***, jusqu’au climat suspendu, évanescent de l’insaisissable ***Neptune*** [l’ultime portail]. Assurément ces 2 séquences là [Saturne et Neptune] sont les plus captivantes, sur le plan de la construction comme de l’orchestration et de son onirisme instrumental ; elles relativisent la déflagration préliminaire de ***Mars***, son impact irrésistible, morceau le plus connu [à juste titre] mais qui ne résume pas [loin de là] la richesse ni la singularité de la partition, ni ce que le maestro ce soir rend audible : la subtilité de son architecture intérieure, son formidable cheminement sonore et spirituel.

rituel musical

Sous la direction de **Charles Dutoit**, l’auditeur saisi par les déflagrations martiales de Mars, ce soir fracassant, terrifiant, d’une puissance à la fois impérieuse et définitive, pénètre peu à peu dans un labyrinthe à codes, une série de tableaux et de paysages qui à travers tous les

pupitres remarquablement exposés [savoureux mariages de timbres à l'appui], se découvrent peu à peu ; et sous une baguette aussi fine, l'auditeur s'autorise à décrypter le sens et l'esprit de chaque planète ainsi dévoilée ; il en perçoit le sens dans leur enchaînement spécifique… chaque séquence élucidée comme au fil d'un tirage de cartes progressif, œuvre à la révélation finale ; au mérite du Maestro et des formidables instrumentistes d'en exprimer tous les enjeux, dans un hédonisme libéré, sans jamais sacrifier ni la lisibilité ni l'unité globale.
C'est une construction en rébus.

Comme un guide inspiré, le chef abat ses cartes et dans chaque mesure musicale, une arcane nouvelle. A l'auditeur d'en démasquer la signification, d'autant plus aisément que le chef se révèle en guide superlatif. L'activité concertée des instruments approfondit et recherche le sens caché, semble percer le mystère contenu. **Charles Dutoit** sobre et détaillé développe une lecture qui sait nuancer, suggérer, murmurer ou rugir selon les indications de l'auteur et le caractère de la séquence. Tout cela en exploitant avec finesse, l'étonnante palette Instrumentale élaborée par Holst : aux instruments traditionnels, il ajoute aux deux harpes, célesta, hautbois baryton, clarinette basse et contrebasson,… et côté cuivres, complétant les 7 cors [!], le tuba, l'euphonium,… et l'orgue. Le spectre sonore qui en découle, confirme la maîtrise du compositeur comme un véritable enchanteur de timbres, sorcier et orfèvre à la fois.
De ce point de vue le chant du cor introduisant Vénus, le scintillement vaporeux des deux harpes au début du saisissant Neptune… relèvent d'un compositeur démiurge qui maîtrise idéalement la science des couleurs comme la texture des climats.

Sous le feu et la finesse de tels musiciens, l'originalité de l'écriture, ses audaces harmoniques, sa grande efficacité dramatique façonnent tout un imaginaire poétique, au souffle

cinématographique… On comprend que John Williams ait puisé abondamment dans pareil labyrinthe d'effets, d'atmosphères, de combinaisons riches, de contrastes vertigineux.

vers l'épure

Il est passionnant de mesurer toutes les possibilités sonores d'un orchestre virtuose, à son complet, multipliant les combinaisons spectaculaires [les cuivres sont impressionnants] et a contrario des effectifs requis, qui opère peu à peu, une décantation progressive de la texture orchestrale [selon l'esthétique d'Holst, lui-même amateur de mystères et d'incantations] … ainsi, dernière offrande orchestrale, les nappes évanescentes de la fin, avec chœur de femmes additionnel, au charme irrésistible, depuis les coulisses… voix prophétiques ou sirènes chantant un monde perdu… Ultime couleur suggestive ou touche onirique qui jalonne un somptueux accomplissement final. En exprimant l'infini, jusqu'au silence, cette fin de ***Neptune*** égale les grandes conclusions [suspendues, suggestives et elles aussi évanescentes] de Gustav Mahler. Artisan fin et inspiré dans les dialogues entre pupitres, le chef célèbre la faculté de la musique à suggérer : il en révèle le pouvoir d'évolution et de métamorphose, exprimant pour chaque séquence, une conscience mouvante, de plus en plus spectrale, qui chemine vers une épure de plus en plus explicite.
Les musiciens se montrent particulièrement convaincants dans le 5ème épisode [***Saturne*** ou l'âge d'or] : ils réalisent une immersion dans la vérité et le mystère, une profondeur qui exprime la sagesse de l'âge mur ; la texture se dilue, se désagrège même dans un scintillement de nuances que le chef oriente et cultive dans la transparence, dans une opulence suspendue, onirique… qui approche Ravel, contemporain de Holst – le Ravel du ballet *Daphnis et Chloé*, et son lever du soleil mémorable].

Un nouveau miracle symphonique s’est réalisé ce soir à Monaco, grâce à une phalange enchanteresse à un moment charnière de son histoire, quand son directeur musical actuel, Kazuki Yamada, achèvera en juin son mandat pour laisser la place, dès septembre prochain, à la française, Natalie Stutzmann (*).

CRITIQUE concert. MONACO, le 12 avril 2026. Auditorium Rainier III, ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO. Lalo : Symphonie espagnole [Clara-Jumi Kang, violon] / Holst : Les Planètes, Charles Dutoit, direction



(*) LIRE aussi notre dépêche nomination de Nathalie Stutzmann :
https://www.classiquenews.com/orchestres-opmc-orchestre-philharmonique-de-monte-carlo-nomination-de-nathalie-stutzmann-au-poste-de-directrice-artistique-et-musicale/

Diffusion radio

Concert Lalo / Holst par l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo / Charles Dutoit, diffusé sur **Radio classique samedi 23 mai 2026**, 20h

_____

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre de l'Athénée-Louis Jouvet, le 8 avril 2026. GASPARINI : L'Avare. E. Zaïcik, S. Goubioud, V. Sicard, S. Amori… Théophile Gasselin / Vincent Dumestre

Dans l'un des plus beaux écrins de la capitale, Molière revient sous une forme peu explorée. "*Il Vecchio avaro*" (Florence, 1720) – du duo Antonio Salvi et Francesco Gasparini – a pris la quintessence de Molière pour adapter ce classique sous la forme de l'*intermezzo* qui se glissait jadis entre les actes des immenses *drammi per musica*. *Il Vecchio avaro*, désormais transformé en *L'Avaro* pour cette production, est l'une des rares occasions d'entendre la musique de Francesco Gasparini. En effet, ce maître absolu du tournant du XVIIIème siècle a été célébré dans toute l'Europe et sa carrière était beaucoup plus importante que celle de Vivaldi ou même celle du jeune Haendel.

Gasparini, comme Alessandro Scarlatti, appartenait à cette génération qui a entrepris une mutation stylistique manifeste. Formé auprès de Bernardo Pasquini et encore dans la mouvance cavallienne, il adapte son écriture à la lumière des innovations corélliennes, donnant une place plus importante aux ritournelles, à un effectif étoffé et des couleurs plus complexes. Gasparini est d'ailleurs un des rares compositeurs à s'emparer de thèmes aussi intéressants et exotiques tels que Amleto (inspiré du personnage d'Hamlet, pas de Shakespeare directement) ou même Faramondo (cher à l'histoire ancestrale de France). En communion avec Antonio Salvi, librettiste « *star* » de l'époque, Gasparini a signé des partitions d'un dramatisme puissant. Antonio Salvi est l'auteur d'un bon nombre de livrets adaptés par Haendel dont le célèbre *Ariodante*.

Le couple Gasparini / Salvi est un des nombreux exemples de tandem musico-littéraire qui a permis à l'art lyrique de

développer des nouvelles facettes. Dans le registre de l'*intermezzo,* cette relation s'avère aussi efficace que celle d'Antonio Teixeira et Antonio José da Silva dans *Guerras do Alecrim e Manjerona* (Lisbonne 1737) ou, plus tard, Da Ponte / Mozart. L'évolution du genre comique sur les scènes d'opéra a comme étape essentielle la forme « *intermezzo*« . Léger et très souvent populaire, l'*intermezzo* n'en demeure pas moins grinçant. C'est dans les *intermezzi* que la satire sociale commence : avec le sucre doux-amer de la comédie tout passe mieux.

Créé en 1720 à Florence, *L'Avaro* est une adaptation de la pièce éponyme de Molière. Ici les personnages sont des constructions de plusieurs entités à la fois du génie de Molière et de la *Commedia dell'Arte*. Par exemple, Fiammetta est manifestement l'espiègle et rusée Frosine, Pancrazio est à la fois Harpagon et Monsieur Jourdain par moments. Nous retrouvons toutefois cette critique de « *l'avarice et des avaricieux* » dans un montage littéraire qui n'est pas sans rappeler d'autres adaptations assez ambitieuses chez Caldara ou même Haendel dans son *Flavio*.

Pour cette première scénique depuis un peu plus de trois siècles, **Vincent Dumestre** et **Théophile Gasselin** ne font pas simplement le pari de remonter une rareté, ils réinventent un style. Grâce à une imagination débordante, Théophile Gasselin a pris le texte de Salvi non pas comme un objet momifié ou un trésor inaltérable, mais comme un matériau théâtral à part entière. Le résultat de sa vision est une mise en scène précise, dynamique et merveilleusement juste. Tout y est équilibré sans tomber dans le piège de l'ennui. Théophile Gasselin respecte mais ose, cette énergie dramatique est le mélange parfait pour que la redécouverte devienne légendaire.

Eva Zaïcik est une Fiammetta/Fichetto fabuleuse de justesse, d'ambiguïté et de musicalité. On apprécie l'ensemble de sa tessiture malgré quelques petites hésitations dans certaines vocalises. Son incarnation est digne de la Frosine pétillante

de Claude Gensac dans l'adaptation cinématographique du classique de Molière. Don Pancrazio est un formidable **Victor Sicard** au comble de son talent histrionique et de ses capacités vocales. Il incarne à la perfection la ladrerie du mythique fesse-mathieu. En complément de ces deux personnages, Théophile Gasselin inclut la figure à la fois touchante et interlope de Scarabea, nourrice surannée en chœur antique qui commente l'action. Scarabea figure une mise en abîme de l'*intermezzo* finalement, une sorte de commentaire sur le commentaire, une critique sur la critique. Ce qui aurait pu être étrange devient naturel grâce au fantastique **Serge Goubioud** et son timbre nostalgique et charnel. **Stefano Amori** incarne sans un mot un *ersatz* de La Flèche, bondissant et fantasque tel qu'on l'aurait imaginé.

Le Poème Harmonique et **Vincent Dumestre** sur scène deviennent protagonistes de cette fable. Les timbres et les nuances sont restituées avec une énergie qui ne retombe pas, on est enlevé dans un tourbillon d'émotions et de railleries sans aucun décalage. Grâce à Vincent Dumestre et ses musicien.ne.s, Gasparini nous est révélé non pas comme un « petit maître » inconnu, mais comme une pièce maîtresse dans l'histoire de l'opéra.

Dans la bonbonnière de l'Athénée, cet *Avare* musical a sans doute invoqué l'âme de Louis Jouvet qui aurait été ravi d'applaudir cette production dans son théâtre, où il n'a jamais joué Harpagon. Et finalement, sous la nuit débordant d'astres éclatants, on aime à se promener sous les tilleuls du boulevard des Capucines. Les lettres rouges de la salle de Coquatrix n'évoquent plus Molière mais Roda-Gil : « *Ce soir je viens me glisser dans tes rêves, dans cette mer que le désir soulève. Laisse-moi faire de toi mon trésor, comme Harpagon à genoux sur son or*. »

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre de l’Athénée-Louis Jouvet, le 8 avril 2026. GASPARINI : L’Avare. E. Zaïcik, S. Goubioud, V. Sicard, S. Amori… Théophile Gasselin / Vincent Dumestre.
Crédit photographique (c)

CRITIQUE, danse. TREMBLAY-EN-FRANCE (93), Théâtre Louis Aragon, le 10 avril 2026. Nocturne Danse #50 : Nadéeya Gk, Dafne Bianchi, Didier Firmin

Nocturne #50 – Théâtre Louis Aragon – une soirée versatile ou l’énergie et l’esprit de la danse sont valorisés. La soirée se divise en trois créations chorégraphiques : *Sawata*, une création contemporaine de Nadéeya Gk ; *La Breva*, une création contemporaine de Dafne Bianchi, interprétée par Dafne Bianchi et Anaïs Mauri ; et *Get Deep*, du club à la

scène, une création de Didier Firmin.

Par notre envoyée spéciale Amalia Procopio-Valentin.

La première chose qui frappe d'emblée dans cette soirée, c'est la fluidité collective présente dans les trois chorégraphies de la soirée. Bien que ce soient des créations différentes, on sent comme une énergie et une joie de danser commune. Le premier spectacle de la soirée, ***Sawata,*** est une création contemporaine de **Nadia Gabrieli Kalati, dite Nadéeya Gk**, avec la compagnie aKôT. Il s'agit d'un solo de house dance qui ne semble pas raconter d'intrigue. La pièce repose plutôt sur une gestuelle à la fois fluide et saccadée, évoquant les mouvements de l'eau. Une mise en scène très sobre accompagne la danse : les costumes, légers et flottants, subliment les mouvements de la danseuse et accentuent l'impression de fluidité, tandis que l'espace est mis en valeur par des déplacements circulaires récurrents, et par un ancrage fort dans le sol. Cela montre la présence physique et scénique de l'artiste. La bande sonore, construite sur un beat rythmé ponctué de murmures, reste dans cet imaginaire aquatique, pendant que le chant et la parole viennent enrichir la performance. Ce qui fonctionne particulièrement, c'est la cohérence entre les mouvements, les costume, les sons et l'énergie, ainsi que la capacité de l'interprète à mélanger tous ces aspects. C'est cela qui donne son originalité à la pièce. Sawata laisse ainsi une impression poétique, et invite à ressentir une certaine fluidité.

Le deuxième spectacle de la soirée, **La Breva**, est une création contemporaine de **Dafne Bianchi** pour la compagnie Néphélé, interprétée par Dafne Bianchi et Anaïs Mauri. La pièce ne s'appuie pas sur une intrigue mais sur une alchimie forte entre les deux femmes sur scène, comme un lien sororal. La

mise en scène repose sur une écriture chorégraphique très vivante, d'influences contemporaines, jazz et hip-hop, avec des mouvements rapides, fluides ou saccadés qui traduisent aussi bien l'élan que la retenue. Le travail de la lumière, qui découpe l'espace en différentes zones, structure efficacement le plateau et accompagne la circulation des danseuses. L'univers sonore, constitué de pulsations, de bruits, paroles et chants, soutient cette dynamique et renforce l'impression d'un dialogue non verbal. Ce qui marque surtout, c'est la qualité de l'interprétation : les deux danseuses rendent très lisible la transmission des émotions d'une personne à l'autre, non seulement par la danse, mais aussi par les regards, les visages et leur présence scénique. La Breva touche ainsi par les émotions transmisses à travers un dialogue non verbal et ce lien très fort exprimé par la danse.

Get Deep, du club à la danse, de **Didier Firmin** pour la compagnie Atmosphère, se construit comme une création contemporaine qui fait passer la danse de club à la scène, en conservant l'énergie, la liberté et une forme d'expression propres aux cultures urbaines. La mise en scène repose sur une chorégraphique nourrie de jazz, de hip-hop, de house et de gestes fluides, avec un rythme constamment renouvelé par les variations de dynamique entre solos, duos, trios et ensembles. Le travail de lumière joue un rôle essentiel en mettant tour à tour un danseur en avant, ce qui structure le regard et crée une structure vivante. L'univers sonore, mêlant musique jazz et hip-hop, mais aussi chant, slam, discours et poème, enrichit la proposition et lui donne une dimension à la fois touchante et engagée. Ce qui fonctionne particulièrement, c'est la présence des interprètes et la manière dont chacun semble affirmer une individualité tout en participant à une énergie collective. L'originalité du spectacle tient justement à cette capacité à mettre ne cohésion plusieurs langages, chorégraphiques, musicaux et vocaux. Ce qui marque surtout, c'est cette célébration de la liberté, de l'expression de soi

et de l’énergie de la danse. Get Deep, du club à la scène, « impacte » ainsi par la force de son énergie, la liberté revendiquée et son l’énergie saisissante dégagée par les danseurs.

Partage et transmission

Accessible à tous, le spectacle trouve sa place au Théâtre Louis Aragon, un lieu de partage et de convivialité autour de l’art. À travers des soirées danse comme Nocturnes Danse #50, le Théâtre Louis Aragon affirme son engagement en faveur de la création chorégraphique. En programmant plusieurs chorégraphies au cours d’une même soirée, le théâtre offre la possibilité de découvrir différents styles et langages chorégraphiques en un seul moment. De plus, le fait d’ouvrir également ses portes à de nombreuses écoles de danse, afin que les élèves puissent assister à ces spectacles, donne à cette démarche une portée plus importante. Il ne s’agit pas seulement de diffuser des œuvres, mais aussi de créer un espace d’ouverture culturelle, de découverte et de transmission. Une telle initiative permet aux jeunes danseurs et danseuses de redécouvrir l’art et la scène, de nourrir leur curiosité et de développer leur sensibilité artistique. En ce sens, le Théâtre Louis Aragon occupe une place importante dans la valorisation de la culture, en faisant du spectacle vivant un lieu d’apprentissage, d’inspiration et d’élargissement des horizons. La soirée et ses spectacles remplissent donc leurs objectifs.



Nocturnes Danse #50 au Théâtre Louis Aragon réunit trois créations chorégraphiques aux écritures distinctes mais remplies d'une même énergie, et affirme, dans un esprit de partage et d'ouverture culturelle, la vitalité et l'esprit de la danse. Une expérience enrichissante, à voir.

CRITIQUE, danse. TREMBLAY-EN-FRANCE (93), Théâtre L Aragon, le 10 avril 2026. Nocturne Danse #50 : Nadéeya Gk, Dafne Bianchi, Didier Firmin

---

CRITIQUE, opéra. LIEGE, Opéra royal de Wallonie, le 10 avril 2026. DONIZETTI :

Lucrezia Borgia. J. Pratt, D. Korchak, L. Boulianne, M. Mimika… Jean-Louis Grinda / Giampaolo Bisanti

À l'Opéra Royal de Wallonie-Liège, le drame romantique dédié au destin tourmenté de *Lucrèce Borgia*, adapté de Victor Hugo par Gaetano Donizetti et son librettiste, profite de la pyrotechnie vocale de Jessica Pratt et de la direction brûlante de Giampaolo Bisanti.

Figure de la Renaissance et des luttes intestines entre les grandes familles des villes italiennes, Lucrèce Borgia a longtemps représenté le symbole de la courtisane avide de pouvoir, prête à toutes les corruptions et assassinats pour maintenir son statut. Si son rôle a été récemment réhabilité par les historiens, il n'en est rien en 1833, lorsque Victor Hugo en fait l'héroïne d'une de ses pièces les plus fameuses. Le Français imagine un personnage fascinant d'ambiguïtés, entre monstre de cruauté et mère inquiète pour son fils incestueux. L'immense succès à Paris donne l'idée d'une adaptation par Donizetti (sans l'accord de Hugo), qui simplifie à l'excès les péripéties du livret : paradoxalement, ces coupures donnent une coloration fiévreuse au début de l'opéra, qui claque comme une déflagration en mettant en scène l'affrontement de la Borgia face au chœur hostile.

Si les ressorts de l'action sont résolument expédiés, la variété de l'inspiration de Donizetti se nourrit d'un lyrisme flamboyant, dont Verdi se souviendra pour son premier succès

Nabucco (1842). C’est précisément cet élan dont se saisit **Giampaolo Bisanti**, autour de vifs *tempi*. Le directeur musical de l’Opéra Royal de Wallonie se joue admirablement des variations d’atmosphère incessantes, même s’il a parfois tendance à couvrir le plateau dans les ensembles. Sa direction franche et directe reste toutefois un des moments forts de la soirée, à même de faire vivre la présence décisive de l’orchestre dans cette partition.

Le plateau vocal réuni apporte beaucoup de satisfactions, notamment dans la remarquable homogénéité des seconds rôles. On ne peut malheureusement pas en dire autant des interprètes principaux, mal assortis. Ainsi de **Dmitry Korchak**, qui compose un Gennaro rageur et fort en voix, mais incapable de baisser le volume pour trouver des phrasés plus subtils en dernière partie, notamment dans son air au II. **Marko Mimica** (Alfonso) possède de semblables qualités de projection, mais n’évite pas quelques raideurs dans l’articulation. Après avoir été réunies dans *Les Capulets et les Montaigus* de Bellini à l’Opéra de Reims en 2013, **Jessica Pratt** (Lucrèce) et **Julie Boulianne** (Orsini) se retrouvent une nouvelle fois pour faire briller les éclats du *bel canto*. Si leur envergure vocale est plus modeste en comparaison de leurs partenaires masculins, elles se distinguent par leur musicalité et leur raffinement, à même d’affronter les transitions avec une souplesse bienvenue. La soprano australienne fait face à son rôle périlleux avec un bel aplomb, se jouant aisément des vocalises. Les demi-teintes du premier acte laissent entrevoir un personnage plus fragile qu’il n’y paraît, confronté à la découverte inattendue de son fils, avant de révéler un tempérament plus affirmé face à son mari jaloux.

La mise en scène de **Jean-Louis Grinda**, ancien directeur général et artistique de la maison Liégeoise entre 1996 et 2007, joue la carte d’une lisibilité un rien trop signifiante dans son expression visuelle. Ainsi, des tableaux de grands maîtres qui jalonnent le récit sur les côtés, enfermant

Lucrèce dans l’archétype « Madonne ou putain ». Le regard soupçonneux du mari sur sa femme alterne avec le fantasme d’une mère idéalisée par la religion. Cette double tutelle agit sur Lucrèce comme une morale oppressante, tandis qu’un jeune garçon grimé en ange lui rappelle son calvaire à plusieurs moments clés du récit.

CRITIQUE, opéra. LIEGE, Opéra royal de Wallonie, le 10 avril 2026. DONIZETTI : Lucrezia Borgia. Jessica Pratt (Lucrezia Borgia), Julie Boulianne (Maffio Orsini), Dmitry Korchak (Gennaro), Marko Mimica (Don Alfonso), Roberto Covatta (Jeppo Liverotto), Luca Dall’Amico (Don Apostolo Gazella), Marco Miglietta (Oloferno Vitellozzo), Francesco Leone (Gubetta), William Corrò (Astolfo), Rocco Cavalluzzi (Ascanio Petrucci), Orchestre et Choeurs de l’Opéra Royal de Wallonie-Liège, Giampaolo Bisanti (direction musicale) / Jean-Louis Grinda (mise en scène). A l’affiche de l’Opéra royal de Wallonie, à Liège, jusqu’au 18 avril 2026. Crédit photographique (c) ORW-Liège / J.Berger