CRITIQUE, théâtre. PARIS, Théâtre du Châtelet (du 16 au 21 octobre 2026). « La Fin des Temps » par Philippe Decouflé (d'aprés Haruki Murakami)

En adaptant pour la scène le roman labyrinthique de Haruki Murakami, Philippe Decouflé semblait promettre un spectacle total, à la hauteur du monument littéraire. Las, la montagne accouche d'une souris. Sous ses oripeaux de fresque poétique, « *La Fin des temps* » se révèle un objet théâtral interminable, souvent confus, et paradoxalement vidé de la substance qui fait la force du texte original. L'ambition était grande ; le résultat, lui, est terriblement insipide.

Le roman de Murakami repose sur une structure narrative audacieuse, entrelaçant deux récits : celui d'un jeune homme dans un Tokyo futuriste et celui d'un autre, dans une cité onirique peuplée de licornes. Sur le papier, cette complexité est stimulante. Sur scène, elle devient un *pensum*. Decouflé se contente de juxtaposer les tableaux, sans jamais trouver la clé dramaturgique pour rendre cette dualité fluide. On passe d'un monde à l'autre sans transition véritable, et le spectateur, noyé sous les informations, finit par décrocher devant un récit qui s'étire sur plus de deux heures et demie pour un résultat qui tient davantage du résumé illustré que de

la transposition théâtrale aboutie.



L’un des points les plus dommageables réside dans le traitement du texte. Là où le roman de Murakami déploie une profondeur philosophique et une mélancolie envoûtante, l’adaptation se contente de dialogues dont le moins qu’on puisse dire est qu’ils ne sont pas renversants. Les échanges, réduits à leur plus simple expression, peinent à susciter l’émotion ou même l’intérêt. Le jeu de certains comédiens, parfois stéréotypé, n’arrange rien. On assiste à une succession de scènes qui, plutôt que de construire une tension dramatique, s’enlisent dans une platitude déconcertante. Même l’utilisation de micros pour des acteurs s’exprimant en japonais – alors que les surtitrages suffiraient – contribue à dénaturer les voix et à installer une distance artificielle, comme si l’on assistait à une comédie musicale de seconde

zone.

Il serait malhonnête de nier l'existence de quelques trouvailles visuelles. Les licornes, créatures hiératiques et étrangement *kitsch*, les décors d'ombres chinoises, ou encore les costumes des créatures souterraines témoignent d'un certain savoir-faire. Mais ces éclairs fugaces ne suffisent pas à masquer la vacuité de l'ensemble. L'ennui, profond, tenace, finit par tout submerger. On cherche en vain l'émotion, le frisson, la moindre étincelle de vie théâtrale. Le spectacle se regarde comme on contemple un diaporama animé : avec une curiosité polie qui s'émousse bien vite. La chorégraphie elle-même, pourtant spécialité de Decouflé, se fait rare et se réduit à quelques « virgules » dansantes, bien incapables de relancer l'intérêt.



La question qui demeure, lancinante, est simple : pourquoi ? Pourquoi avoir entrepris d'adapter un roman de sept cents

pages pour n’en proposer qu’un « *digest* » ? Car c’est bien de cela qu’il s’agit. La richesse du roman, sa profondeur introspective, la complexité de ses personnages – tout cela est sacrifié sur l’autel d’une scénographie qui se veut spectaculaire mais qui, au fond, ne raconte rien. Le spectacle paraît dès lors terriblement insipide, une coquille visuellement léchée mais dramatiquement vide. Il y manque l’essentiel : une âme. Et face à ce constat, la déception est à la hauteur des attentes suscitées.

_____

CRITIQUE, théâtre. PARIS, Théâtre du Châtelet (du 16 au 21 octobre 2026). « La Fin des Temps » de Ph. Decouflé (d’aprés Haruki Murakami). Crédit photo (c) Thomas Amouroux

---

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

Cravero

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

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

La vision de **Valérie Lesort** part d'une idée plutôt juste sur le cynisme grinçant de l'œuvre et sa brutalité. En lisant ses propos dans l'*interview* du programme de salle, la metteuse en scène fait état de la cruauté du livret qui le rapproche intimement de notre époque. Or, la justesse de son propos est finalement assez limitée. Sur scène sa vision est simpliste:

les hommes porcins et les femmes volatiles de basse-cour. Paris est alors une porcherie ou, au mieux, un poulailler truculent. Mme Lesort s'est évertuée à souligner des rapports de force entre les personnages qui font tomber le livret dans le hors sujet. La vision générale rend cette *Vie parisienne* ringarde, vulgaire et passablement boulevardière, très loin sans doute de ce qu'une mise en scène subtile aurait pu apporter sans entrer dans des débats hors sujet. A trop clamer une originalité, on tombe facilement dans le commun. Cette mise en scène a renvoyé Offenbach à la pire époque des téléfilms *giscardiens*, tristounets et au rire enregistré en toile de fond.



Malgré une brillante distribution de comédiennes et comédiens dont les talents ne sont pas du tout dans l'art vocal, cette *Vie parisienne* sombre dans un comique vaudevillesque. Rien d'infamant évidemment, nous adorons l'opéra comique ou le

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

A part Marie Oppert, c'est en fosse que la magie s'opère. **Alexandra Cravero** mène avec audace l'**Orchestre de Chambre de Paris** avec une maîtrise totale du geste et des intentions. Les musiciennes et musiciens réussissent à sauver au moins l'écriture orchestrale d'Offenbach.

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



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

---

CRITIQUE, théâtre musical.

PARIS, Théâtre du Châtelet, le 1er juin 2026. « La Bal(l)ade de Nijinski ». Bertrand de Roffignac / Guilhem Fabre / Olivier Py

Il y a chez Olivier Py une fascination ancienne pour les figures consumées par leur propre flamme. Avec *La Bal(l)ade de Nijinski*, adaptation des *Cahiers* du danseur iconique russe, il ne cherche pas à représenter la folie : il l'exhibe, l'agrandit, la théâtralise jusqu'à l'hystérie. Tout est ici affaire d'excès.

Dans le **Grand Foyer du Théâtre du Châtelet**, le dispositif imaginé avec **Pierre-André Weitz** ressemble moins à une évocation biographique qu'à un sanctuaire expressionniste. La scène déborde d'images, de symboles, de visions accumulées avec une gourmandise presque compulsive. On ne contemple plus Nijinski : on est projeté dans sa conscience fragmentée, dans ce tumulte mental où Dieu, le désir, la danse, la culpabilité et la prophétie se livrent une guerre permanente. Ces *Cahiers*, sorte de « dégueuloir » intime n'avaient sans doute pas la vocation d'être montrés ou mis en scène, voilà un des grands renoncements de cette proposition scénique.

L'esthétique de la surcharge est la marque de Py. Là où

d’autres auraient recherché le dépouillement pour approcher la détresse du danseur, il choisit l’enflure. Les lumières se cabrent, les images prolifèrent, le texte s’exalte *ad nauseam* et sans répit. Chaque phrase semble vouloir devenir une révélation, chaque silence une apocalypse. L’émotion est constamment poussée vers son point d’incandescence. À certains moments, on a le sentiment d’assister non à une confession mais à une crise de nerfs.

Le spectacle épouse ainsi la nature même du *Journal de Nijinski*, ce combat entre sentiment et intellect décrit dans les cahiers du danseur. Mais Py ne se contente pas d’accompagner cette lutte intérieure : il l’amplifie jusqu’à la démesure. Le moindre frémissement devient cataclysme. La moindre angoisse prend des proportions cosmiques. Cette hypertrophie expressive finit par constituer à la fois la force et la faiblesse du spectacle.

Car cette mise en scène est perpétuellement dans l’emballement. On admire la puissance visionnaire de certaines séquences, puis l’on s’interroge sur cette incapacité à laisser respirer le drame. Comme souvent chez Py, l’émotion est sommée de crier alors qu’elle gagnerait parfois à murmurer. Le mystère de Nijinski, cet abîme silencieux qui terrifia tant ses contemporains, se trouve recouvert par un flot continu d’effets, de symboles et d’emportements. Trop d’outrance n’a pas d’autre effet que d’oublier le fond pour être frustré et susciter l’agacement.

Au centre de ce cyclone théâtral, **Bertrand de Roffignac** affronte courageusement un rôle écrasant. Accompagné au piano par **Guilhem Fabre**, il traverse les convulsions d’une âme en train de se fissurer. Son interprétation tente d’introduire de l’humain dans une machine scénique fascinée par ses propres vertiges.

On ressort finalement partagé entre colère et fatigue. L’on ressent une profonde lassitude devant cette incapacité

chronique à résister à l’excès. *La Bal(l)ade de Nijinski* n’est pas une méditation sur la folie : c’est une folie scénique en soi, un théâtre qui franchit la ligne rouge et qui veut précisément trouver dans cette déraison un objet qui se brise et se morfond dans les cris et la sueur. Souvent c’est le contraste qui frappe, qui transporte et qui bouleverse.

Chez Olivier Py, le délire n’est jamais un accident. Il est une méthode. Ici, il devient un principe esthétique absolu. Jusqu’à l’hystérie. Jusqu’à l’épuisement. L’expression est juste, mais monochrome. Espérons que dans les pérégrinations que ce spectacle fera hors les murs, il saura toucher et non pas scandaliser.

_____

CRITIQUE, théâtre musical. PARIS, Théâtre du Châtelet, le 1er juin 2026. « La Bal(l)ade de Nijinski ». Bertrand de Roffignac / Guilhem Fabre / Olivier Py. Crédit photographique (c) drots réservés

---

CRITIQUE, danse. PARIS, Théâtre du Châtelet, le 5 novembre 2025. GRAHAM 100

(programme A) par la Martha Graham Dance Company

Ce 5 novembre 2025, au Théâtre du Châtelet, la *Martha Graham Dance Company* a offert – à l'occasion de son centenaire ! – une plongée magistrale dans ce qui fait l'essence même de la danse contemporaine : une tension permanente entre héritage et réinvention, entre mémoire et audace. Un pari réussi, une célébration flamboyante, et un public conquis qui a finit debout.

La soirée s'ouvre sur la mythique pièce *Cave of the Heart.* Dans cette relecture saisissante du mythe de Médée, **Martha Graham** explore la passion destructrice avec une modernité confondante pour une œuvre créée… en 1946 ! La danseuse incarne une Médée en proie à une rage viscérale, ses contractions et torsions du buste traduisant l'emprise de la jalousie avec une incroyable force. La scénographie d'**Isamu Noguchi**, cette robe-armure hérissée de pointes, cette corde qui enserre le corps, matérialise l'enfermement psychologique avec une puissance que la lumière de **Beverly Emmons** sublime en un final rougeoyant inoubliable. Tout ici rappelle que Graham avait compris avant tant d'autres que les mythes grecs étaient avant tout des terrains d'exploration de l'âme humaine, et qu'elle en faisait, surtout, des histoires de femmes.



Errand into the Maze poursuit cette relecture féministe avec une audace qui continue de surprendre. Thésée devient Ariane, et le labyrinthe se transforme en métaphore du combat intérieur contre la peur. Une version du mythe où l'héroïne affronte moins un monstre que ses propres démons, avec une gestuelle hypnotique qui mêle contraction, lâcher-prise et résilience. Les danseurs, portés par la partition inquiétante de Gian Carlo Menotti, livrent un duo d'une tension palpable, presque insoutenable par moments, où la rigidité de la « *créature de peur* » finit par être apprivoisée par la souplesse déterminée d'Ariane. La scénographie minimaliste de **Noguchi**, ici réduite à un labyrinthe de cordes, renforce l'idée que l'affrontement est avant tout intérieur.



Puis vint un moment suspendu : *Désir*, le solo créé par **Virginie Mécène** pour l'ancienne étoile **Aurélie Dupont**. Dans sa robe rouge moulante, Dupont apparaît comme une flamme incandescente, habitant chaque geste avec une fluidité et une présence scénique intactes. Inspiré des autoportraits photographiques de Martha Graham, ce solo de courte durée mais d'une captivante intensité réussit l'exploit de faire dialoguer deux époques, deux techniques, deux légendes de la danse. La prestation de Dupont, précise, poétique, habitée, a déclenché une ovation méritée, comme si le temps s'était suspendu pour saluer cette transmission entre deux grandes dames de la danse.

Et puis l'énergie change, le plateau vibre d'une autre intensité. *Cave*, une création signé par **Hofesh Shechter** pour la ***Martha Graham Dance Company*** conclut le programme en apothéose et fait basculer la soirée dans une dimension contemporaine avec éclat. Ce n'est plus la mythologie grecque, mais un rituel d'un autre genre : la *rave*, la transe collective des clubs *techno*. La musique *pulse*, composée par ***Âme*** et **Shechter** lui-même, les danseurs se jettent dans une transe communiante où se mêlent *clubbing* berlinois, danses folkloriques et gestuelle contemporaine. Shechter, avec son langage si reconnaissable – ces marches de *zombie*, ces bras levés vers le ciel, ces chorégraphies de groupe d'une précision mécanique –, trouve ici un terrain d'expression idéal pour explorer le besoin contemporain de communion et de lâcher-prise. La lumière de **Yi-Chung Chen**, entre brumes et éclats, sculpte des tableaux d'une beauté hypnotique où les corps se fondent et s'individualisent tour à tour.



Ce qui frappe dans cette soirée ***Graham 100*** *(Programme A)*, c’est la cohérence profonde qui unit ces quatre pièces pourtant si différentes. Car Shechter, en explorant les rites contemporains, ne fait que prolonger l’intuition fondatrice de Graham : la danse comme exploration des pulsions humaines, comme rituel de dépassement de soi. Les danseurs de la compagnie, d’un niveau technique époustouflant, passent avec une aisance confondante de la contraction *grahamienne* à l’énergie brute et libérée de *Cave* de Shechter. Loin d’être un simple spectacle d’anniversaire, cette célébration du centenaire affirme avec force la pérennité d’un langage chorégraphique qui, un siècle plus tard, continue d’inspirer et de bouleverser.

Le public du Châtelet, qui a longtemps applaudi, l'a bien compris : ce n'était pas un hommage nostalgique, mais une démonstration vibrante que la modernité de **Martha Graham** reste plus que jamais une source d'inspiration pour les artistes d'aujourd'hui. Une soirée mémorable, qui restera dans les annales comme l'une des plus belles célébrations de l'histoire de la danse contemporaine.

CRITIQUE, danse. PARIS, Théâtre du Châtelet, le 5 novembre 2025. GRAHAM 100 (programme A) par la Martha Graham Company. Crédit photographique (c) Nicholas McKay

---

CRITIQUE, théâtre musical. PARIS, Théâtre du Châtelet, le 25 juin 2025. STRAVINSKY : L'Histoire du Soldat. N. Holz, V. Galard, X. Guelfi… Karelle Prugnaud / Alizé

Léhon

L’Histoire du Soldat, chef-d’œuvre né en 1918 des génies Igor Stravinsky et Charles-Ferdinand Ramuz, renaît au Théâtre du Châtelet dans une production dirigée par Karelle Prugnaud. Loin d’une simple reprise, cette version fusionne théâtre, musique, danse et arts du cirque pour un résultat électrisant ! Inspirée du mythe de _Faust_, _L’histoire du soldat_ qui troque son violon contre un livre magique – et son âme contre la richesse – prend une dimension hypnotique sous le chapiteau imaginaire de Prugnaud

La grande nouveauté de cette production ? L’intégration époustouflante des circassiens de la **compagnie Pré-O-Coupé**, transformant le conte en une féerie acrobatique et poétique. Ici, le Diable surgit dans un numéro de corde lâche, symbolisant la précarité des choix humains. Les pièces d’or promises au Soldat deviennent des balles fluorescentes, tandis que La princesse (rôle dansé) est littéralement « sauvée » par un duo de main-à-main, mêlant grâce et tension physique. Ces ajouts ne sont pas décoratifs ; ils incarnent visuellement les thèmes de la tentation, de la chute et de l’illusion, propres au récit.

Le spectacle offre aussi des séquences muettes, où le Soldat (acteur) et le Diable (mime hallucinant) dialoguent par gestes, amplifiant la tension psychologique. La musique de Stravinsky, déjà riche en tangos et ragtimes, s’épanouit dans des clowneries mélancoliques et des mouvements corporels inspirés du cabaret berlinois. Ces ajouts servent le propos : ils matérialisent le « temps perdu » du Soldat, central dans la fable.

La musique, interprétée par un septuor *live* (dirigé par **Alizé Léhon**), est un personnage à part entière. Le violon du Soldat pleure, rage et ensorcelle, porté par une soliste virtuose, tandis que Batterie, cymbales et tambour ponctuent les apparitions du Malin avec une énergie tribale. Dans sa partition, Stravinsky fusionne les genres – les cuivres glissent du *klezmer* au *paso doble* avec une fluidité étourdissante. Et la mise en scène souligne cette hybridité : un cornettiste surgit en haut d'une échelle ; le bassiste devient arbre ou spectre…

La metteure en scène **Karelle Prugnaud** opte pour un dispositif épuré mais malicieux, conçu par **Pierre-André Weitz**, et composé d'un castelet forain qui évoque les origines « tréteaux » de l'œuvre, avec rideaux rouges et projecteurs à manivelle. Des valises-armoires, un livre géant en toile de fond, des ombres chinoises… l'économie de moyens se mue en poésie. Tantôt feu de camp, tantôt spot de cabaret, les lumières sculptent l'espace et isolent les âmes en conflit .

Le Diable de **Nikolaus Holz**, en mime-acrobate, est un caméléon glaçant, tandis que le Narrateur de **Vladislav Galard**, voix grave et regard perçant, guide le récit comme un shaman. La distribution est complétée par le Soldat de **Xavier Guelfi**, la Princesse d'**Alexandra Poupin**, et leurs « doubles » joués par **Quentin Signori, Samanta Fois** et **Chiara Bagni.**

Cette *Histoire du Soldat* transcende le spectacle classique : elle est un laboratoire vivant où s'expérimentent, avec génie, les possibles du théâtre musical. Les ajouts de pantomime et de cirque ne l'alourdissent pas ; ils l'aèrent, lui donnant une légèreté tragique et une modernité éclatante. Courez-y avant que le Diable n'emporte la dernière place !…

CRITIQUE, théâtre musical. PARIS, Théâtre du Châtelet, le 25 juin 2025. STRAVINSKY : L'Histoire du Soldat. Jusqu'au 29 juin 2025. Crédit photo © Thomas Amouroux

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre du Châtelet, le 24 mai 2025. G. BIZET : L'Arlésienne / Le Docteur Miracle. D. Bawab, H. Mas, M. Mauillon, T. Dolié… Orchestre de chambre de Paris, Pierre Lebon (mise en scène), Sora Elisabeth Lee (direction)

Pour célébrer le 150ème anniversaire de la disparition de Georges Bizet, le Théâtre du Châtelet propose un diptyque tragique et comique du compositeur dans le cadre du *festival Palazzetto Bru Zane*. Versus Provence :

L'Arlésienne de Daudet ; versus *commedia dell'arte* : *Le Docteur Miracle*. Avec l'Orchestre de chambre de Paris et d'excellents artistes mis en scène par l'iconoclaste Pierre Lebon, le public familial s'éclate.

Versus tragique, *L'Arlésienne*, drame d'Alphonse Daudet avec les musiques de scène de Georges Bizet (1872, théâtre du Vaudeville) est ici remanié en conte par **Hervé Lacombe**, s'inspirant de la nouvelle éponyme d'**Alphonse Daudet** (1866). Au centre du plateau, l'immense moulin est un dispositif scénographique doublement pertinent. Au plan dramatique, les ailes en mouvement figurent la temporalité des destinées sur trois générations en milieu rural provençal, dont celle du jeune Frederi, hanté par son Arlésienne volage. En outre, le premier plateau du moulin intègre un castelet dont les toiles déroulent des paysages naturalistes ou bien des scènes folkloriques du XIXe siècle à la manière d'un diorama sous diverses saisons **(Bertrand Killy** aux lumières). Au plan de la récriture, les allusions aux Lettres de mon moulin (*La Chèvre de M. Seguin, Le Secret de maître Cornille*) trouvent ici une évocation pittoresque au pied du moulin de Fontvieille où le jeune Alphonse séjourna, proche des félibres. Plusieurs « tableaux » de bergers, arlésiens et arlésiennes sont rapidement saisis dans la mise en scène néo-réaliste de Pierre Lebon. Cependant, dans le huis-clos du mas provençal, le « réalisme poétique » et intime de *L'Arlésienne* peine à surgir. Car cette adaptation emmêle les fils narratifs conduisant au suicide du fils Frederi, concomitant de l'éveil de conscience de l'Innocent, son frère. En outre, la stylisation de pantomimes et chorégraphies métamorphose les êtres douloureux en santons-acrobates dans un registre trop expressionniste. Lorsque la sincérité du conteur provençal – **Eddie Chignara** – et la naïveté errante de l'Innocent « à la Debureau » (**Pierre Lebon**) habitent la scène de bout en bout, les musiques de

scène de Bizet sont d'inépuisables ressources d'intimité et d'éclairage psychologique. Sous la direction de **Sora Elisabeth Lee**, l'**Orchestre de chambre de Paris** renoue avec la véritable formation de 26 musiciens et fait briller les standards : l'alerte *Marche des rois* en ouverture ou l'étourdissante *Farandole* (des emprunts de Bizet au recueil provençal de Vidal), sans omettre les joyeuses volées du Carillon. Plus rarement interprétés *in extenso*, les autres pages raffinées mêlent l'instrumental au quatuor vocal (les futurs interprètes du *Docteur Miracle*). Si le *tempo* du premier menuet est trop vif et haché, les *tempi* et nuances appropriés de la Pastorale (*sicilienne* pour 2 flûtes émérites) et de l'*Adagietto* (mélodrame sous les aveux amoureux des vieillards) forment deux pics de séduction sous une nuit étoilée à la Van Gogh.

Versus comique, le public est à la fête en découvrant *Le Docteur Miracle*, opéra-comique en un acte du jeune Bizet (à peine 19 ans), composé pour le concours offenbachien des Bouffes-Parisiens (1857) qu'il gagne, *ex aequo* avec Charles Lecocq. Sous la plume de **L. Battu** et **L. Halévy**, le canevas *dell'arte* oppose le Podestat de Padoue dupé (baryton) au clan des jeunes amoureux, sa fille Laurette (soprano) et le capitaine Silvio (ténor), rejoints par sa seconde épouse Véronique (mezzo). Silvio est prêt à tous les travestissements (charlatan, serviteur Pasquin, docteur) pour obtenir le consentement paternel au mariage. La scénographie efficace d'un théâtre de tréteaux – un empilement de praticables et de trappes campant la maison du Podestat sur la place publique – donne lieu à d'acrobatiques jeux de scène, calibrés sur les rythmes musicaux. Tous vêtus de rouge comme au cirque, les quatre chanteurs en défient les risques sur les pas d'un effronté manipulateur (rôle parlé incarné par Pierre Lebon 1). Ce bateleur des farces du Pont-Neuf, mâtiné de Sganarelle du *Malade imaginaire*, mène l'intrigue. Après l'ouverture virevoltante, de piquants numéros vocaux déroulent les épisodes de la pasquinade, entrecoupée de vifs dialogues. Le talent précoce de Bizet s'y expose, apte à composer la couleur

du moment. Pour se limiter à des exemples, le second *tempo* de l'ouverture frétille sous la baguette de la cheffe de l'Orchestre de chambre de Paris; la fanfare de rue (coulisse) couine avec un *brio* clinquant. Autres registres, la tendre effusion de la romance de Laurette, détaillée avec fraîcheur par **Dima Bawab** (L'amour vient) s'enchaîne au registre décomplexé de la cupidité dans l'air de Véronique. La crânerie et la splendeur du timbre d'**Héloïse Mas** y fait merveille. Si le prétendant – **Marc Mauillon** – séduit par un naturel vocal adapté à ses travestissements (Je sais monter les escaliers), le podestat au ventre postiche – **Thomas Dolié** – affiche également une belle palette expressive. Ces protagonistes patentés excellent dans l'iconique « quatuor de l'omelette », bissé lors de la création aux Bouffes. Le registre prosaïque de la recette est audacieusement détourné vers les codes sérieux du *bel canto* contemporain (Donizetti), construisant une progression et un *crescendo* superlatifs depuis le *tempo* lent initial. La grandiloquence vocale est d'une discordance désopilante au vu des paroles. En complicité de l'Orchestre, les interprètes en savourent le sel pour notre plus grand plaisir.

Dans ce diptyque tragique / comique, le public du Théâtre du Châtelet découvre les facettes du génie de Bizet (1838-1875), avant l'incontournable *Carmen*. L'intériorité tragique comme l'ironie cocasse s'affirment pleinement, à quelque âge de sa brève carrière.

CRITIQUE, opéra / conte musical. PARIS, Théâtre du Châtelet, le 24 mai 2025. G. BIZET : L'Arlésienne / Le Docteur Miracle. D. Bawab, H. Mas, M. Mauillon, T. Dolié… Orchestre de chambre de Paris, Pierre Lebon (mise en scène), Sora Elisabeth Lee

(direction). Crédit photographique © Thomas Amouroux

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre du Châtelet, le 14 mars 2025. GRIEG : Peer Gynt. B. de Roffignac, R. Camarinha, D. Bigourdan… Olivier Py / Anu Tali

Depuis sa création, *Peer Gynt* est rarement donnée dans sa forme originelle. Pièce-fleuve, de près de quatre heures, alliant musique, danse, théâtre…, en soi une œuvre d'art totale – le *Gesamtkunstwerk* n'était pas l'apanage de Richard Wagner, elle peut intimider et l'on a plus souvent en concert la suite d'Edvard Grieg que l'œuvre d'Henrik Ibsen. Limoges en 2017, avec beaucoup de coupes, ou Dijon en 2014 avaient tenté le pari. Mais force est de constater que, depuis la création, « les deux œuvres ne se recroisent presque plus », comme le déplore Olivier Py qui a pris l'initiative de porter le projet sur la scène du Théâtre du

Châtelet, tout en assurant la traduction de la pièce, parties chantées incluses.

Une traduction faite à partir de l'anglais, « *qui accélère la langue* », et, notamment pour le chant, une « *tradaptation* », néologisme qui décrit une traduction effectuée « *selon les règles de la prosodie* », pour parvenir à une traduction non pas littéraire mais « *musicale et théâtrale* ». L'accessibilité du texte s'en trouve accrue, même si parfois les sur-titres en anglais aident à entendre les vers d'Ibsen, parfois écorchés par certains acteurs soumis il est vrai à une mise en scène frénétique où l'on se déplace comme on parle – vivement. Frénétique ? Le mot n'est pas usurpé : le metteur en scène impose à sa troupe une course sans fin, débridée, joyeuse ou violente, course existentielle dira-t-on si l'on s'en tient au thème de la pièce. A la circulation des personnages répond celle des décors. Typiquement nordiques dans leur simplicité et avec leurs toits très pentus, des maisons vont et viennent côté cour comme jardin, où s'abrite la mère de Peer, où se recueille et attend Solveig. Le plateau parfois s'ouvre pour faire surgir, ici une salle de bal, là un asile psychiatrique au-dessus desquels on peut circuler – et les acteurs ne s'en privent évidemment pas. Quelques accessoires du plus sommaire, un carton, au plus inattendus : un bateau gonflable, un palmier, jalonnent la scène et les acteurs s'en emparent et en jouent avec une forme d'avidité folle, comme pour ajouter au caractère survolté de la soirée. Toute la chorégraphie (**Ivo Bauchiero**), dansée ou non, force l'admiration tant elle ne laisse aucun répit et se déroule impeccablement.

Saluons ici **Bertrand de Roffignac** qui, en Peer Gynt, livre une performance éblouissante en occupant l'espace durant les plus de deux-cents minutes d'un spectacle à la durée extravagante. Savourant un texte incisif et drôle, le comédien déclame,

murmure, grogne, apostrophe le public à l'occasion, rumine des monologues, tour à tout joyeux, sombre voire sinistre, contemplatif, pessimiste ou interrogatif. De tous ces registres surgit un personnage fantasque, pas forcément aimable mais profondément vivant. Jusqu'à la scène finale où, aux pieds de Solveig, qui l'a attendu sa vie durant dans une résignation sulpicienne, il se couche, dans une posture fœtale, soulignant combien il confond l'amour de la femme et de la mère.

La scène du Châtelet est vaste. Le dispositif scénique relègue **l'orchestre** au second plan, les musiciens étant soit occultés par un rideau, soit aperçus en transparence à travers ce même rideau qui s'orne alors de silhouettes projetées et mouvantes. La lisibilité de la partition n'en souffre aucunement. Certains intermèdes musicaux sont abordés comme une pause dans la pièce, d'autres sont au cœur de l'action, comme la célèbre danse du roi de la montagne ou la chanson de Solveig. La distance n'empêche aucunement la musicalité et l'on saluera ici la parfaite homogénéité de l'ensemble, avec une mention pour les percussions, parfaitement tenus, et les bois d'une grâce toute nocturne. Les parties chantées mettent ainsi en valeur les interprètes, qu'ils soient comédiens s'essayant au chant avec plus ou moins de bonheur, ou chanteurs confirmés. En Solveig, **Raquel Camarinha** marque sans doute un peu trop de retenue pour laisser son chant s'épanouir pleinement mais cela s'explique probablement par le personnage qui lui est confié, d'une tendresse assez rigide. Et sa berceuse finale balaie toute réticence. Endossant plusieurs rôles (Roi des Trolls, le Courbe…), **Damien Bigourdan** fait entendre ses qualités vocales, tout en s'épanouissant dans l'exubérance scénique voulue par Olivier Py. On notera aussi les petits mais multiples rôles dévolus à **Clémentine Bourgoin, Justine Lebas, Lucie Peyramaure** – notamment lorsqu'elles forment avec bonheur un délicieux trio de vachères.

Une réussite. Totale comme l'œuvre !

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre du Châtelet, le 14 mars 2025. GRIEG : Peer Gynt. B. de Roffignac, R. Camarinha, D. Bigourdan… Olivier Py / Anu Tali. Crédit photo © Vahid Amanpour

VIDÉO : *Trailer* de « Peer Gynt » de Grieg selon Olivier Py au Théâtre du Châtelet

---

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre du Châtelet (du 23 janvier au 2 février 2025). HAENDEL : Orlando, K. Bradic, S. Stagg, E. DeShong, G. Semenzato… Jeanne Desoubeaux

/ Christophe Rousset

Il est d’usage dans notre époque rationnelle de penser que la sensibilité d’un autre temps est surannée. Nos codes ne sont plus les mêmes et la vision d’un monde lointain reste diffus dans une ère où tout semble à portée de main. Les histoires de chevalerie nous semblent aussi lointaines que les délires fébriles d’un exotisme révolu. Amadis, Roland, Fierrabras, Lancelot ou d’autres preux chevaliers ont laissé place à un imaginaire translucide qui n’a que la fadeur d’un brouillard sans âme. Mais depuis plus d’un demi-siècle, la révolution « baroque » a remis au goût du jour les livrets d’inspiration fantastique. Qu’elle soit la hiératique mythologie ovidienne ou la grandiloquente geste du Tasse, de l’Arioste ou de Cervantes, le coeur battant des intrigues des opéras baroques a puisé sa source dans l’univers de la fable historiée.

Le retour d’***Orlando*** de **Haendel** sur les planches parisiennes est un véritable événement. L’on se souvient vaguement de la somptueuse production abstruse de Robert Carsen et des Arts Florissants, en 1996 au Théâtre des Champs-Élysées, avec une distribution à tomber. Presque trois décennies plus tard, le **Théâtre du Châtelet** a le courage de monter un tel opéra si méconnu au cœur foisonnant de Paris. Opéra au thème éminemment baroque, puisqu’inspiré du *Roland furieux* de Ludovico Ariosto (L’Arioste). Sujet évocateur de la mythographie française puisqu’il est question de Roland de Roncevaux aux prises avec le dard cruel de l’amour. Si le livret originel d’*Orlando* est

signé par un des librettistes stars de l'époque, Carlo Sigismondo Capece, ce n'est qu'une adaptation qu'une main anonyme à conçu pour Händel. D'aucuns pourraient même y voir la main du compositeur lui-même.
Quand Händel crée ***Orlando*** en 1733, le contexte ne lui était pas du tout favorable, au contraire, sa situation à Londres était plus que contestée. Händel était vu comme un proche du roi et surtout du premier ministre Robert Walpole. Ce dernier a affronté cette année là, l'une des pires crises de ses ministeriats. En effet afin de contrer la contrebande et tenir la noblesse d'opposition en tenaille, il a décidé d'une taxe d'accise ou de régie sur les produits de luxe tels le vin, le rhum et le tabac. Cette taxe qui était facturée non dans les ports mais dans les entrepôts était vue par la noblesse, consommatrice compulsive des produits surtaxés, comme une attaque frontale. Déjà bien échauffée contre Händel, la haute noblesse décide alors de s'attaquer au « monopole » du saxon sur l'opéra allant jusqu'à le chasser de son théâtre. Händel était vu comme une créature de Walpole et de sa politique. C'est bien après la création d'*Orlando* en juin 1733 que surgit alors *The Opera of Nobility* en réaction à la troupe de Händel et de la taxe d'accise indirectement.
On l'aura compris, en janvier 1733, Händel était au plus bas de son influence et de son pouvoir en Angleterre, la noblesse l'avait déjà déserté malgré le soutien indéfectible du couple royal. Il a composé *Orlando* vraisemblablement comme un acte de résistance et, malgré tout, de survie. Le livret de Capece a été raboté et réduit à la quintessence en faisant un drame philosophique plus qu'un divertissement curial. Chaque personnage a une importance cruciale dans cette fable réinventée. Du mage Zoroastro, hiératique moraliste quasiment identique à son pendant mozartien et son double inversée, Dorinda qui incarne le sens commun. Dorinda, personnage inventé de toutes pièces, est semblable à certains personnages shakespeariens qui incarnent la sagesse populaire face aux fureurs héroïques. Dorinda est l'esprit de la « *Merry England*« , l'honnête « *yeoman* » en jupons. Toute la richesse de ce livret se trouve dans la construction dramatique finement ciselée et à la lumière du contexte de création Orlando est une oeuvre aux lectures multiples dont une extrêmement importante a une part quelque peu mystérieuse.

Chaque personnage se révèle différent face à l'épreuve d'un anéantissement, une initiation.



Pour la production au Théâtre du Châtelet, alors que tout était réuni pour faire une expérience incroyable, sur le plateau la vision de **Jeanne Desoubeaux** n'a pas permis à *Orlando* d'être autre chose qu'une parodie mal dégrossie de son véritable propos. Avoir adapté ce livret dans une sorte de virée muséale doublée d'une sorte d'action artistique et culturelle passablement agaçante dévitalise la profondeur d'*Orlando* et relègue au dernier plan toute la richesse de son propos.
Il semblerait que Jeanne Desoubeaux se contente de simplifier une histoire déjà adaptée en 1733. Elle semble ne pas souhaiter que le spectateur s'ennuie, rompant définitivement la confiance qu'on doit avoir dans une oeuvre et son impact. Pour la metteuse en scène, *Orlando* est une confrontation fantasmatique entre le passé et le présent. Si l'idée semblait sur le papier assez stimulante sur notre rapport aux émotions révolues, l'expérience avec un groupe d'enfants s'avère plus confuse qu'efficace. La sobriété de certains des plus beaux airs est totalement balayée pour faire danser des chorégraphies abstruses aux enfants doublant les solistes. Ce

dédoublement n'est pas une innovation mais une faute, une distraction sans objet. Par ailleurs les personnages sont tous affublés de costumes poussiéreux et surannés. Dorinda est une sorte de soubrette campagnarde plus mozartienne que le rôle unique que Händel lui a donné. Angelica et Medoro sont des parodies de porcelaines de Meissen ou du très mauvais Fragonard. Zoroastro est le sosie de Michel Foucault, col roulé citrouille et lunettes *70's* et Orlando est une sorte de Louis XIV échevelé. Passons sur la dramaturgie qu'essaye de construire Jeanne Desoubeaux mais nous n'acceptons pas le manque total de compréhension de deux moments magnifiques de cette production. Le trio final de l'Acte I qui est un grand moment de sincérité émotionnelle et de cruauté est mis en scène comme un « *threesome* » entre Angelica, Medoro et Dorinda, exactement le contraire de ce que la musique et le livret racontent, cette scène devient une lecture vulgaire et facile. Et que dire des airs de Zoroastro, qui perdent toute leur puissance philosophique à cause de la présence constante des enfants rendant le message parodique et stupide. Et finalement, le finale de l'opéra, absurde moment où les personnages sont les parents préoccupés venus récupérer leurs bambins dans le musée, dansant une ronde dans le meilleur des mondes *bourgeois-bohèmes*. Ce finale est le parangon de l'oeuvre, une morale où la société brisée et fragile de l'Angleterre de 1733 se retrouve dans la cabane de la Dorinda-*Merry England*. Bref, moderniser c'est bien mais pas en faisant n'importe quoi, n'importe comment !…
Heureusement que musicalement cet *Orlando* est désormais LA version. Après l'enregistrement divin de William Christie chez Erato ou celui plus expérimental de Jacobs pour Archiv, l'interprétation de *Orlando* de Händel par **Christophe Rousset** et ses ***Talens Lyriques*** est un flux continu de beauté en fosse et sur le plateau. Rousset est définitivement chez lui dans Händel, il saisit la partition avec un souci constant de sertir les plus belles mélodies d'une multitude de couleurs ravissantes. Chaque soliste est mis en avant avec un souci infini du détail, du raffinement, de l'écriture. Christophe Rousset a donné une telle voix à la musique de Händel que juste en fermant les yeux on aurait pu imaginer les incantations du maître saxon sans aucun artifice scénique superflu.

Le plateau vocal est sompteux. Orlando est tenu par la mezzo-soprano **Katarina Bradic** à l'agilité impressionnante et aux couleurs veloutées. Elle incarne Orlando dans toute sa complexité. Angelica est tenue par la soprano **Siobhan Stagg** formidable et irremplaçable dans son « *Verdi piante*« . Medoro est **Elizabeth DeShong**, qu'on a adoré en Fidès dans *Le Prophète* de Meyerbeer à Aix, et qui dans Händel est juste sublime. Dorinda est idéalement campée par la subtilité et la richesse du timbre de **Giulia Semenzato. Riccardo Novaro** fait preuve encore une fois de la maîtrise du style et des écueils du rôle virtuose de Zoroastro. Une telle distribution encourage à aller écouter *Orlando* et se perdre dans la forêt fascinante de cette partition avec une telle équipe artistique.
Faire une production d'opéra au XXIème siècle n'est pas un acte anodin. Comme en 1733, les années récentes ont démontré la fragilité de certains modèles qui s'écroulent comme des châteaux de cartes. Mais, tels le phénix Händel ou la folie de Roland, serons-nous assez fous encore pour ne pas saisir dans ces histoires aux émotions profondes un message qui n'a de complexe que la versification? Orlando ne nous apprend pas seulement à veiller à se surpasser et oublier les plus bas instincts, mais c'est un miroir sur une société qui méprise la sensibilité pure, la communion des arts et le ciment sociétal. Derrière la folie furieuse souvent réside la plus grande sagesse. Cervantes n'en fit-il pas un des corollaires de son monumental Quichotte qui parodiait le *Roland Furieux?* Jane Austen n'en fait-elle pas aussi la fratrie parfaite dans *Sense and Sensibility* ? Ayons donc le plus grand des courages, vivons fous pour trépasser en sages.

_____

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre du Châtelet (du 23 janvier au 2 février 2025). HAENDEL : Orlando. K. Bradic, S. Stagg, E. DeShong, G. Semenzato… Jeanne Desoubeaux / Christophe Rousset. Toutes les photos © Thomas Amouroux

CRITIQUE, comédie musicale. PARIS, Théâtre du Châtelet (du 20 novembre 2024 au 2 janvier 2025). BOUBLIL / SCHÖNBERG : Les Misérables. B. Rameau, S. Duchange, C. Pérot, D. Alexis… Orchestre du Théâtre du Châtelet / Ladislas Chollat / Charlotte Gauthier .

Parler des *Misérables* est équivalent à décrire un des plus beaux monuments qui dessinent la silhouette de Paris. Le génie de Victor Hugo a su puiser dans les blessures profondes de Paris et de la France de son temps pour donner voix aux êtres invisibles parce noyés dans la misère et l'oubli. Du galérien Jean Valjean, et sa conversion à la filouterie, au couple Thénardier, tout le kaléidoscope de la nature humaine est décliné dans l'immense roman du génie Hugo, et ils sont statufiés tels des bas-reliefs de légende.

« Tant qu'il y aura sur terre ignorance et misère, des œuvres de la nature de celle-ci pourront ne pas être inutiles ».

Victor Hugo

Des multiples versions cinématographiques se sont succédé. La plus aboutie est celle de 1958 avec Jean Gabin, Bernard Blier, Bourvil, Giani Esposito et Silvia Montfort, signée par Jean-Paul Le Chanois avec une adaptation de René Barjavel et une musique de Georges Van Parys. En revanche, l'opéra ne s'est pas trop intéressé dans cette histoire éminemment sociale… En 1980, **Alain Boublil** et **Claude-Michel Schönberg** ont associé leur talent pour adapter ce chef d'œuvre littéraire dans une partition magistrale pour la fosse et la scène. Quintessence même de la comédie musicale, ***Les Misérables*** réussit à concentrer l'immensité du livre et proposer un fil dynamique avec des situations riches en rebondissements propres au genre. Chaque rôle a son moment central et des airs se succèdent aussi beaux et émouvants que peuvent l'être les épisodes du livre. L'emblématique air de Fantine, la sublime prière de Jean Valjean et les airs d'Eponine restent dans le cœur et l'esprit. Alors quel bonheur de voir ce bijou du théâtre musical contemporain sur le plateau emblématique du **Théâtre du Châtelet**, au cœur de Paris.

Cette nouvelle production, signée par **Ladislas Chollat**, et qui fera assurément date, a investi le Théâtre du Châtelet **depuis le 20 novembre 2024 – et court jusqu'au 2 janvier 2025**. La production à grand spectacle rappelle les plus belles réalisations du *West End* ou de **Broadway**. Heureusement que Paris compte désormais avec une institution centrale qui donne ses lettres de noblesse à la comédie musicale. Cette musique touche tout autant que n'importe quelle partition d'opéra, dès lors qu'elle est provoquée par la création, toute émotion est légitime.



Une des plus belles promesses tenues de cette nouvelle production est l'incarnation de Jean Valjean par **Benoît Rameau**. Fantastique ténor aux médiums sombres et riches, il nous bouleverse par son jeu et sa musicalité. Sa prière d'anthologie nous a fait frémir. La scène du trépas est fabuleuse. On connaissait déjà le grand talent de Benoît Rameau dans l'opéra, désormais il est indispensable dans la comédie musicale. **Jacques Preiss** porte avec élégance et finesse le rôle de Marius. On découvre un très beau talent sur scène doté d'une belle qualité vocale. **David Alexis** et **Christine Bonnard** incarnent le couple Thénardier de façon iconique, ils sont inénarrables et aussi fabuleux que le couple du film de 1958, interprété par Bourvil et Elfriede Florin. Alors que **Claire Pérot** n'arrive pas à relever les défis vocaux de Fantine, **Océane Demontis** est une révélation dans le rôle de la malheureuse Eponine. On sent à la fois la fébrilité et la délicatesse dans le timbre, nous espérons l'entendre dans d'autres comédies musicales à l'avenir, elle sait émouvoir avec subtilité.

L’Orchestre constitué par le Théâtre du Châtelet (spécialement pour cette production) est mené avec enthousiasme par la cheffe **Charlotte Gauthier.** Nous apprécions la précision des phrasés, la beauté des ensembles et une ligne dramatique richement ornée et un souci des *tempi* et des balances lors des airs pour ne jamais couvrir les chanteurs. Charlotte Gauthier est une cheffe d’un immense talent, espérons qu’elle entrera dans les fosses de tous les théâtres à l’avenir.

En sortant sur la Place du Châtelet, au cœur battant de Paris qui a tellement éprouvé, on a senti encore et toujours les esprits de celles et ceux qui, anonymes, sont devenus les forces vives de l’histoire de la ville. Sur l’autre rive, hiératique et immense se dresse la Conciergerie, là où Victor Hugo a commencé un autre chef d’œuvre qui dénonce et éveille les consciences. Comprendrons-nous à la fin que nous sommes toutes et tous des Jean Valjean en quête de rédemption ?

CRITIQUE, comédie musicale. PARIS, Théâtre du Châtelet (du 20 novembre 2024 au 2 janvier 2025). BOUBLIL / SCHÖNBERG : Les Misérables. B. Rameau, S. Duchange, C. Pérot, D. Alexis… Orchestre du Théâtre du Châtelet / Ladislas Chollat / Charlotte Gauthier. Toutes les photos (c) Thomas Amouroux



CRITIQUE, concert. PARIS, Théâtre du Châtelet, le 12 novembre 2024 : « MISS KNIFE ». Olivier PY / Antoni Sykopoulos

Quand le Théâtre du Châtelet retentit avec les voix légendaires, de Sarah Bernhardt à Barbara, leur énergie a nourri les teintures, les stucs et les marbres polis. Quand l'on franchit les portiques, nos pas semblent accompagnés par les échos des émotions que les solistes, comédiennes et chanteuses du passé, ont laissé au cœur de cette salle mythique. Cette ancienne forteresse des condamnés a troqué sa hiératique robe de pierre pour le foyer des cœurs éperdus, la fulgurance de l'esprit d'à propos et les fastes de l'opéra ou de la comédie musicale.



Alors arrive l'inénarrable ***Miss Knife*** pour invoquer les esprits qui peuplent le Châtelet et leur donner une voix aux accents pathétiques mais enivrants. Avec une gouaille canaille

2.0 et un accoutrement *Dietrich-Liza-Gagaesque*, **Olivier Py** campe son *alter-ego* avec résolution. Dans les mille et une voix de *Miss Knife* se bousculent Barbara, les égéries de Legrand / Demy, la sensuelle Gilda (Rita Hayworth) et même la bégueule Thérésa. *Miss Knife* épouse une tradition qui a rendu légendaire le Châtelet. D'un battement de cils, *Miss Knife* nous emmène dans le rivage où le cœur brisé est l'esquif qui vogue vers d'ineffables crépuscules.

Comme toute grande interprète, *Miss Knife* a une voix singulière. Puissante et complexe, vibrante dans les graves et précise dans les aigus, elle sait tirer au cœur sans rater sa cible. Elle est ce qu'on appelle en espagnol, "*una gran dama de la canción*". Au piano et aussi en duo avec la diva, **Antoni Sykopoulos** est vibrant d'émotion, ses soli et sa chanson du vieux poète évoquent Anacréon qui voit danser la vie au loin en se livrant au fatal faux du trépas.

Le programme est un voyage dans la carte du tendre, des glaces saumâtres de la rupture aux mirages doux-amers de la rupture, et la résolution au naufrage dans le vertigineux vermeil de la passion. Chaque chanson composée par Olivier Py et Antoni Sykopoulos est un bijou de jais dont l'éclat charme et ensorcéle. Fascinante soirée qui perce le silence qui est l'oxygène unique des salles de spectacle, l'élément essentiel pour que l'art déverse son flot de merveilles.

CRITIQUE, concert. PARIS, Théâtre du Châtelet, le 12 novembre 2024 : « ***MISS KNIFE***« . Olivier PY / Antoni Sykopoulos. **Toutes les photos © Julien Benhamou.**

VIDÉO : « Les Premiers Adieux de *Miss Knife* » (au Théâtre de la Criée à Marseille)