CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre de l'Athénée, le 17 nov 2026. MOZART : Cosi fan tutte. Jean-Yves RUF / Julien CHAUVIN

La nouvelle production de *Così fan tutte* de W. A. Mozart portée par l'*Arcal*, deuxième volet de la trilogie Mozart-Da Ponte après un *Don Giovanni* déjà salué dans ces colonnes, est un bonheur de tous les instants. D'emblée, le ton est donné – et ce ne sera pas un *Così* muséal, ni une pochade facile sur l'inconstance des femmes, mais une traversée vive, drôle et cruellement lucide dans ce que Mozart et Da Ponte appellent, avec un sourire en coin, « *l'école des amants* ».

Julien Chauvin, à la tête de son **Concert de la Loge**, signe une lecture d'une intelligence rare. On connaissait son énergie, sa manière de faire vivre la musique d'époque sans jamais la momifier ; ici, il pousse la logique jusqu'au bout en installant ses trente-deux instrumentistes sur le plateau, en arc de cercle, le chef lui-même violon à la main, au cœur du dispositif. Loin d'être un gadget, ce choix s'avère décisif : l'orchestre ne double plus les chanteurs, il les enveloppe, les poursuit, les provoque. Les timbres de l'ouverture claquent avec une urgence réjouissante, les cordes virevoltent, les bois caressent ou mordent selon l'humeur du moment. **Félix Ramos,** au *pianoforte*, accompagne les récitatifs

avec une subtilité qui fait mouche : chaque inflexion, chaque silence participe du naturel du jeu. Chauvin ne cherche jamais l'effet pour l'effet ; il détaille les lignes avec un sens du théâtre permanent, et l'on entend littéralement les personnages respirer à travers la partition. La scène du faux double suicide, notamment, voit les violons scintiller d'une même voix, en contrepoint du comique de la situation : un moment de pur théâtre musical.

On pourrait s'inquiéter, à la lecture du dispositif – un plateau nu, une passerelle en hauteur, quelques divans, des costumes contemporains -, de voir *Così* réduit à une version de concert à peine costumée. Il n'en est rien. La mise en scène de **Jean-Yves Ruf** est un modèle d'épure active : chaque déplacement, chaque regard, chaque hésitation est réglé au millimètre, mais jamais au détriment de la vie. Ruf ne cherche pas à expliquer l'invraisemblance du travestissement ; il prend les personnages au sérieux, avec leurs certitudes juvéniles et leurs failles, et les laisse s'empêtrer dans le piège qu'ils ont eux-mêmes contribué à tendre. Le résultat est d'une drôlerie constante, mais d'une drôlerie qui laisse un goût doux-amer : sous le jeu, affleure la profondeur abyssale du désir et de la désillusion. Les lumières de **Victor Egéa** sculptent l'espace avec parcimonie, et la scénographie de Laure Pichat, aussi légère qu'efficace, s'adapte à toutes les scènes, y compris celles dépourvues de fosse. C'est un *Così* qui ne triche pas, qui ne surligne pas, et qui fait confiance à Mozart autant qu'au public.

L'un des grands bonheurs de la soirée est la cohérence de la troupe réunie par l'*Arcal*. On sait que six cents candidats ont été auditionnés pour ces six rôles ; le résultat est à la hauteur de cette exigence. **Elizaveta Shuvalova** compose une Fiordiligi d'une noblesse vocale impressionnante : le chant est ample, les aigus lumineux, et son jeu sait passer de la candeur feinte à la résistance la plus digne, avant de basculer dans une vulnérabilité déchirante. Face à elle, **Sofia**

Anisimova incarne une Dorabella plus immédiatement sensible, dont la mezzo-soprano se déploie avec une émotion communicative dans l'abandon amoureux ; elle est la première à tomber dans le piège, et l'on comprend pourquoi. Les deux compères ne sont pas en reste : **Antonin Rondepierre** campe un Ferrando au timbre juvénile et à la ligne de chant soignée, dont la ferveur finit par emporter l'adhésion, même si l'on devine une légèreté encore en devenir dans certains passages. **Pierre Gennai** prête à Guglielmo une barytonnante solidité et une componction de grand seigneur offensé qui font merveille dans les scènes de dépit amoureux. **Fantine Douilly** est une Despina pétulante, espiègle, dont la voix claire et le abattage scénique apportent la touche de malice populaire indispensable à l'équilibre de l'ouvrage. Enfin, **Max Latarjet** impose un Don Alfonso fascinant : basse au timbre profond, il compose un manipulateur flegmatique et souriant, dont le détachement apparent rend la cruauté du jeu encore plus savoureuse. On notera, pour l'anecdote, que la distribution réunit des artistes venus d'horizons divers – Russie, Ukraine, France -, ce qui donne à cette « école des amants » une coloration résolument européenne et contemporaine

Il serait tentant de résumer la réussite de ce spectacle à la conjonction d'une direction musicale inspirée, d'une mise en scène intelligente et d'une jeune distribution épatante. Ce serait vrai, mais incomplet. Ce qui fait la force de ce *Così*, c'est sa capacité à ne jamais choisir entre le rire et le trouble. On rit, bien sûr, des stratagèmes de Don Alfonso, des déguisements maladroits, des mines déconfites des amants trahis. Mais l'on sort avec le sentiment que la farce a effleuré quelque chose de plus grave : la fragilité des serments, la puissance du désir, et cette vérité dérangeante que le titre énonce avec une ironie dont on ne sait jamais si elle est tendre ou désabusée. La scène finale, qui consacre les réconciliations et les mariages, ne referme pas la blessure : elle la laisse ouverte, comme un sourire qui ne va pas jusqu'aux yeux.

L’on ne peut que souhaiter à cette production la même longue tournée qu’à son aîné *Don Giovanni !*

_____

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre de l’Athénée, le 17 nov 2026. MOZART : Cosi fan tutte. Jean-Yves RUF / Julien CHAUVIN. Crédit photo (c) droits réservés

---

CRITIQUE, oratorio. PARIS, Salle Gaveau, le 13 novembre 2026. HAENDEL : Theodora. M. Lys, L. Davies, A. Coote, J. Chest… Monteverdi Choir, English Baroque Soloists, Christophe ROUSSET (direction)

***Theodora*, *oratorio* de la maturité de Georg Friedrich Haendel, boudé par le public londonien de 1750 à cause de son lyrisme sombre et son**

absence de grandiloquence, a trouvé – en ce 13 novembre à la Salle Gaveau -, une incarnation d'une intensité bouleversante. Loin d'être une simple version de concert, la soirée a pris des allures de drame sacré, porté par une conviction collective qui a forcé l'admiration.

Dès l'*ouverture*, **Christophe Rousset** impose sa vision. À la tête des ***English Baroque Soloists***, le chef français déploie une lecture qui allie avec une rare intelligence le nerf dramatique et la transparence des textures. Point de rigorisme historiciste asséchant, mais une compréhension profonde de l'arche dramatique, où chaque articulation, chaque phrasé sert la narration. L'orchestre respire avec les chanteurs, et l'énergie rythmique impulsée par Rousset donne à cette partition contemplative une tension constante, sans jamais forcer le trait. Trois jours après *Agrippina* (du même Haendel) au TCE, nous avons certainement assisté là à l'un des grands moments haendéliens de la saison.

La mise en espace de **Thomas Guthrie** mérite elle aussi d'être saluée pour sa délicatesse. Refusant de transformer l'*oratorio* en opéra conventionnel, Guthrie propose une théâtralité en creux, tout en suggestion. Les déplacements des chanteurs, tour à tour devant l'orchestre, au milieu ou sur les côtés, créent une dynamique visuelle qui éclaire les relations entre les personnages sans jamais écraser la musique. Les jeux de lumière, subtils et changeants, modèlent les atmosphères et donnent une profondeur supplémentaire aux moments d'intimité. La scène finale, où le chœur abandonne les codes chromatiques pour apparaître en vêtements de tous les jours, est une trouvaille d'une beauté saisissante : la distance historique s'efface, et le martyre de Théodora résonne soudain avec une actualité poignante.

Mais c'est d'abord par les voix que cette *Theodora* emporte

tout sur son passage. La distribution réunie est tout simplement exemplaire, et l'on peine à imaginer meilleure équipe pour défendre ce chef-d'œuvre. **Iestyn Davies** est un Didymus d'exception. Dès son premier air, *« The raptur'd soul »*, le contre-ténor britannique déploie un chant d'une pureté cristalline et d'une sensibilité rare. La voix est claire, la ligne parfaite, et l'expressivité touche au cœur. Dans *« Sweet rose and lily »*, il suspend le temps, faisant de la contemplation de Théodora endormie un moment d'une tendresse infinie. Son duo final avec Théodora, *« Streams of pleasure ever flowing »*, atteint des sommets d'émotion ; les deux voix se fondent en une étreinte sonore d'une beauté à couper le souffle, alors que les personnages, condamnés, regardent le ciel avant de quitter la scène chacun de son côté.



Face à lui, **Marie Lys** compose une Théodora d'une concentration remarquable. La soprano suisse, familière du rôle, trace avec une sensibilité extrême le chemin d'une fragilité qui se mue en une fermeté inébranlable. Si l'on a pu çà et là noter une légère réserve en début de soirée, la suite du parcours est une montée en puissance continue. Son *« With darkness deep »* est un moment suspendu, méditation sur la mort et l'espérance d'une intensité dramatique rare. Et que dire de *« Angels, ever bright and fair »*, où la luminosité de son timbre et la justesse de son phraseo font vibrer la salle entière. Le duo avec Didymus, *« To thee, thou glorious son of worth »*, trouve un équilibre parfait entre les voix et l'orchestre, l'un des pages les plus sublimes du répertoire haendélien.

Alice Coote apporte à Irène une autorité sereine et une profondeur de timbre qui font merveille. Sa voix, capable de robustesse comme de fragilité, donne au personnage une

dimension spirituelle et humaine tout à fait prégnante. Dans *« As with rosy steps the morn »*, son phrasé contemplatif atteint une délicatesse rare, tandis que *« Angels, ever bright and fair »* trouve sous sa conduite un équilibre entre luminosité et recueillement. Elle est la confidente idéale, celle qui soutient Theodora et porte l'espérance de la communauté chrétienne. **Guy Cutting** incarne un Septimius tout en lyrisme délicat. Son air *« Descend, kind pity »* est une pure merveille de chant, la voix est superbe, l'émission puissante et le phrasé d'une élégance rare. Il apporte au personnage ce mélange de noblesse et de vulnérabilité qui fait de son dilemme moral l'un des ressorts les plus touchants de l'*oratorio*. Enfin, **John Chest** campe un Valens d'une autorité solide et impressionnante. Le baryton-basse américain impose un timbre riche et une déclamation incisive qui donnent au gouverneur romain une épaisseur inquiétante, sans jamais sombrer dans la caricature. Ses airs *« Racks, gibbets, sword and fire »* et *« Ye ministers of justice »* sont d'une puissance dramatique éblouissante, et son incarnation de la raideur impériale contraste de manière saisissante avec la douceur des martyrs.

Il serait injuste d'oublier les véritables piliers de cette soirée. Le **Monteverdi Choir** est tout simplement somptueux. Omniprésent, chantant sans partition, il incarne tour à tour la communauté chrétienne recueillie et la foule païenne déchaînée, avec un engagement et une charge émotionnelle inouïs. L'homogénéité des voix, la clarté des lignes et la précision de l'articulation rendent perceptible toute l'architecture contrapuntique de Haendel. Les chœurs *« Venus laughing from the skies »* et *« He saw the lovely youth »* comptent parmi les plus beaux moments de la soirée.

Les ***English Baroque Soloists*** ne sont pas en reste. Sous la baguette de **Christophe Rousset**, l'orchestre britannique offre une performance d'une transparence et d'une énergie rythmique exceptionnelles. La complicité entre les instrumentistes et

les chanteurs est totale, et l’on sent une conception partagée du style, capable de préserver la délicatesse de l’écriture tout en maintenant la tension dramatique.

_____

CRITIQUE, oratorio. PARIS, Salle Gaveau, le 13 novembre 2026. HAENDEL : Theodora. M. Lys, L. Davies, A. Coote, J. Chest… Monteverdi Choir, English Baroque Soloists, Christophe ROUSSET (direction). Crédit photo (c) droits réservés

---

CRITIQUE, récital lyrique. PARIS, Théâtre des Champs-Elysées, le 9 novembre 2026. Récital lyrique de Freddie DE TOMMASO (+ Mihai Damian), Orchestre de chambre de Paris, Patrick Lange (direction)

Le premier concert parisien de Freddie De Tommaso

– au Théâtre des Champs-Élysées, et dans le cadre du prestigieux cycle « *Les Grandes Voix* » -, a enchanté un public venu en nombre. Il faut dire qu'après une annulation en 2024 qui avait laissé le public parisien sur sa faim, l'attente était grande. Et le ténor italo-britannique ne l'a pas déçue : il a offert une démonstration de chant d'une ampleur et d'une noblesse comme on n'en avait plus entendu depuis longtemps sous la coupole de l'avenue Montaigne !

Pour ce rendez-vous, **Freddie De Tommaso** avait eu l'excellente idée de partager l'affiche avec le jeune baryton **roumain Mihai Damian**. Révélé par un triomphe au Concours Operalia 2025 – où il a décroché plusieurs prix –, ce dernier incarne une nouvelle génération de chanteurs à la voix chaude, puissante et charismatique. Leur association, portée par l'**Orchestre de chambre de Paris** sous la baguette de **Patrick Lange**, promettait une soirée de feu et de passion.

D'une convivialité désarmante, Freddie De Tommaso s'adresse au public en français, introduisant avec simplicité et humour une première partie entièrement consacrée à Verdi. Les larges extraits de l'acte III de *La Forza del destino* permettent d'emblée de mesurer l'étendue de ses moyens. Dès le récitatif de sa *romanza*, Freddie De Tommaso impose une élocution d'une clarté exemplaire et un *legato* magistral, portés par un instrument d'une ampleur qui semble ne craindre aucun défi. L'air à part entière confirme ce contrôle exceptionnel de la ligne, une véritable leçon de style et de souffle.

Face à lui, **Mihai Damian** n'a rien à envier à son aîné. La confrontation entre Don Alvaro et Don Carlo devient un moment de théâtre saisissant, les deux hommes trouvant une alchimie à toute épreuve. Le grave impressionnant de l'un répond à la

franchise de projection de l'autre, dans une maîtrise parfaite des dynamiques. L'air de Posa dans *Don Carlo* permet au baryton de déployer une palette de teintes singulière et une étendue considérable, même si l'on regrette qu'il ait sacrifié une partie de son récitatif et de sa cabalette. La suite du programme verdien – l'air de Macduff dans *Macbeth*, puis le fameux *Di quella pira* extrait du *Trovatore* – confirme la santé vocale éclatante du ténor, qui n'hésite pas à interpoler le contre-*ut* de tradition, déclenchant l'hystérie du public. La reprise de la cabalette en *bis*, certes discutable sur le plan dramaturgique, achève de porter la salle à son comble.

La seconde partie s'inscrit dans la lignée des grands *tenorissimi* d'autrefois. L'air de Canio (*I pagliacci*) ne fait que renouveler les qualités entrevues chez Verdi : une intelligence parfaite du texte, une ligne infinie et un legato admirable. Les adieux de Chénier à la vie (*Come un bel dì di Maggio*) sont d'une solidité d'accent et d'une opulence d'harmoniques proprement bouleversantes. Mihai Damian, à son tour, affiche une aisance sans bornes dans le Prologue d'*I Pagliacci*, confirmant la puissance illimitée de son instrument, même si l'orchestre se fait parfois un peu envahissant. Son Figaro (du *Barbier de Séville*), arrivé comme une bouffée d'air frais après tant de tragédies, révèle une faconde sans réserve et une souplesse inouïe, jusqu'à la virtuosité du *sillabato*.

Mais le sommet de la soirée est sans doute le premier duo entre Posa et Don Carlo, extrait de *Don Carlo*. Un marquis royal donne la réplique à un Infant désespérément humain, les pyrotechnies de la strette n'empêchant nullement le recours à la nuance dans la reprise. La direction de **Patrick Lange**, compétente et attentive, sait faire monter l'**Orchestre de chambre de Paris** en puissance, avec des vents exquis et une cohésion d'ensemble qui sert admirablement les chanteurs.

Le public, debout, réclame des *bis*. Freddie De Tommaso offre alors la complainte de Federico (tiré de *L'Arlesiana* de

Cilea), dernier échantillon de son sens des transitions, avant de retrouver Mihai Damian pour une exécution à deux voix d'*O sole mio*. Le contraste entre la prodigalité des moyens de l'un et la profondeur de l'ambitus de l'autre est saisissant, et le *crescendo* final emporte la salle dans un déluge d'applaudissements. La chanson napolitaine est reprise, et l'émulation atteint son apogée, ce qui fait redoubler des acclamations toujours plus nourries !

CRITIQUE, récital lyrique. PARIS, Théâtre des Champs-Elysées, le 9 novembre 2026. Récital lyrique de Freddie DE TOMMASO (+ Mihai Damian), Orchestre de chambre de Paris, Patrick Lange (direction). crédit photo (c) droits réservés

---

CRITIQUE, opéra. METZ, Grande Salle de l'Arsenal, le 6 novembre 2026. LEHAR : La Veuve joyeuse. E. McNairy, R. Mengus, J.F. Vinciguerra, P.

Talbot… Paul-Emile Fourny / Victor Rouanet

Souvent reléguée au rang de divertissement aimable, preuve est faite avec cette *Veuve Joyeuse* de Franz Léhar que l'opérette peut retrouver une noblesse et une énergie folles. En cette saison de transition, l'Opéra-Théâtre de Metz a choisi de délocaliser sa production phare dans la Grande Salle de l'Arsenal, et le pari est magistralement relevé. Loin de la salle traditionnelle à l'italienne, ce vaisseau de bois clair signé Ricardo Bofill impose ses contraintes, mais la proposition artistique les transforme en atouts. Ici donnée en version semi-scénique, *La Veuve joyeuse* devient sous la houlette de Paul-Émile Fourny un objet théâtral d'une mobilité et d'une couleur réjouissantes.

Alors certes, il n'y a pas de lourds décors, et c'est précisément ce qui libère le spectacle. Un lustre-*montgolfière* suspendu dans les airs, quelques praticables, des miroirs et des bouquets qui glissent sur scène suffisent à planter le climat. Mais là où la réussite est totale, c'est dans la manière dont la mise en scène de **Paul-Émile Fourny** s'empare de l'intégralité du lieu. Les couloirs, les escaliers, les recoins de la salle deviennent des prolongements naturels du plateau. Les interprètes circulent, entrent et sortent avec une fluidité désarmante, créant une impression de fête permanente et de mouvement perpétuel. Cette mise en scène haute en couleurs s'appuie sur un travail visuel somptueux : les costumes de **Giovanna Fiorentini** éclatent de mille feux, les éclairages de **Patrick Méeüs** sculptent les volumes avec

subtilité, et la chorégraphie de **Lucas Resende** insuffle une vitalité contagieuse à l'ensemble. Solistes, choristes et danseurs ne font qu'un, et l'on remarque l'implication physique réjouissante de chanteurs pourtant aguerris, qui n'hésitent pas à se mêler aux pas de danse avec un plaisir communicatif.

Autre trouvaille dramaturgique : les dialogues parlés, à l'origine en allemand, sont ici remplacés par un texte français signé et dit avec un abattage réjouissant de l'inénarrable **Jean-François Vinciguerra**. Ce choix fluidifie le récit, renforce le potentiel comique de l'ouvrage et permet au public de suivre les intrications amoureuses et diplomatiques sans jamais perdre le fil. Les parties chantées, elles, conservent la langue originale, et le contraste fonctionne à merveille.



Le succès de la soirée repose aussi, indéniablement, sur une distribution d'une garnde cohérence et générosité. **Emma**

McNairy, inconnue des scènes françaises il y a peu, incarne Hanna Glawari avec une autorité solaire. Son soprano ample et pulpeux, à la fois charnu et ductile, donne à la veuve milliardaire une présence vocale et scénique de premier plan. Face à elle, **Régis Mengus** est un Comte Danilo de rêve : il habite le rôle avec une aisance confondante, passant du *dandy* désabusé à l'amoureux transi avec une sincérité désarmante. Autour de ce couple central, la troupe brille de mille feuxà l'instar de **Léonie Renaud** (Valencienne) qui s'acquitte avec dignité d'un rôle moins exposé, tandis que **Philippe Talbot** campe un Camille de Rossillon étincelant, dont la ferveur juvénile et la voix claire font des merveilles. Dans les rôles comiques, **Christophe Gay** (Vicomte Cascada) et **François Piolino** (Raoul de St Brioche) sont d'irrésistibles prétendants, visiblement ravis de jouer les faire-valoir loufoques. Et que dire de **Jean-François Vinciguerra** en Baron Mirko Zeta ? Maître absolu de son texte, il donne au personnage une épaisseur comique et une truculence qui font mouche à chaque réplique. Les petits rôles, confiés comme souvent à Metz à des artistes issus du chœur, permettent de saluer au passage le talent de chanteurs qui donnent au spectacle sa chair et sa couleur.



Il faut enfin saluer le travail remarquable de **Victor Rouanet** à la tête de l'**Orchestre national de Metz Grand Est**. Le chef parvient à tirer de la phalange messine une palette de couleurs et de nuances qui fait honneur à la partition de Lehár. Sa direction est à la fois fougueuse et précise, énergique et souple. Il sait donner du corps à ces valses, mazurkas et autres galops, sans jamais tomber dans la facilité. Loin de n'être qu'une musique « sentimentale », la partition prend sous sa baguette une dimension nostalgique et sensuelle qui touche juste. L'orchestre, tour à tour pétillant et caressant, accompagne les chanteurs avec un soin constant, et l'on ressort de la salle avec les mélodies en tête et l'envie de revenir.

Bravo à l'Opéra-Théâtre de Metz pour avoir su, une fois encore, faire vibrer son public hors les murs avec autant d'exigence et de panache !

CRITIQUE, opéra. METZ, Grande Salle de l'Arsenal, le 6 novembre 2026. LEHAR : La Veuve joyeuse. E. McNairy, R. Mengus, J.F. Vinciguerra, P. Talbot… Paul-Emile Fourny / Victor Rouanet. Crédit photo (c) Philippe Gisselbrech

CRITIQUE, concert. VERSAILLES, Opéra Royal, le 15 octobre 2026. « Le Chevalier de Saint-Georges » par Théotime Langlois de Swarte et l’Orchestre de l’Opéra Royal de Versailles

La couleur générale de la partition y est extrêmement raffinée : chant des flûtes et des hautbois valorisés (duo N°7), timbres graves des bois, en particulier bassons omniprésents, et surtout clarinettes. L’instrument à hanche y tient une place d’honneur.

CRITIQUE, concert-hommage. BORDEAUX, Auditorium, le 22 septembre 2026. J. Henric, E. M. Bubeaux, J. S. Bou, S. Koch, F. Sempey… Orchestre

national Bordeaux Aquitaine, Philippe BACH (direction)

C’est une soirée d’une grande émotion qui s’est tenue ce mardi 22 septembre à l’Auditorium de Bordeaux. Un an après la disparition brutale de la mezzo Française Béatrice Uria-Monzon, l’Opéra National de Bordeaux a voulu transformer l’absence en une célébration vibrante. Et le moins que l’on puisse dire, c’est que l’émotion, loin d’inhiber les artistes, a semblé décupler leur inspiration. Sous la baguette de Philippe Bach, l’Orchestre National Bordeaux Aquitaine a offert un écrin instrumental d’une noblesse constante à une distribution de prestige, réunie pour l’amour d’une artiste et d’une amie.

Née à Agen en 1963, formée au Conservatoire de Bordeaux puis à l’École d’art lyrique de l’Opéra de Paris, **Béatrice Uria-Monzon** avait fait ses débuts en 1989 dans le rôle de Chérubin des *Noces de Figaro* avant de s’imposer comme l’une des voix les plus marquantes de sa génération. Mais c’est sans doute dans le rôle de ***Carmen*** qu’elle incarna plus de deux cents fois à travers le monde que sa légende s’est écrite. De l’Opéra Bastille au *Metropolitan Opera* de New York, en passant par le *Teatro Colón* de Buenos Aires, le *Teatro alla Scala* de Milan, le *Staatsoper* de Vienne ou les *Chorégies* d’Orange, elle a porté l’héroïne de Bizet sur les plus grandes scènes internationales, avec un magnétisme scénique qui ont fait d’elle une référence absolue pour des générations d’interprètes. Sa voix unique, son regard ardent, sa présence à la fois libre et bouleversante : tout en elle disait la

vérité du personnage. Mais au-delà de Carmen, son répertoire s'étendait des héroïnes de Berlioz (Didon, Béatrice, Marguerite) à Charlotte de *Werther*, de Dalila à Santuzza, avant que sa voix n'évolue vers le registre de soprano, abordant avec un égal bonheur Tosca, Norma ou Lady Macbeth. Une artiste complète, exigeante, humble, qui laisse un vide immense sur la scène lyrique mondiale.

Pour partager leur amour de la femme et de la cantatrice, ses proches, ses amis, sa famille et ses collègues se sont donc retrouvés en cette soirée de musique. Certains étaient présents dans la salle, d'autres sur scène, réunis par une même ferveur. **Emmanuel Hondré**, directeur de l'Opéra National de Bordeaux, a ouvert la soirée par un discours d'une justesse remarquable. Il a rappelé l'attachement viscéral de Béatrice Uria-Monzon à sa ville d'adoption, son exigence artistique, et la façon dont elle a porté haut les couleurs de l'institution bordelaise sur les scènes du monde entier. Des mots sobres, sans emphase inutile, qui ont donné le ton : celui d'un hommage respectueux et fraternel.



La soirée était présentée par **Judith Chaine**, figure familière des auditeurs de F***rance Musique***. Sa voix, que l'on reconnaît immédiatement, a pris ici une dimension nouvelle : celle d'une passeuse, d'une conteuse qui relie les œuvres, les souvenirs et les émotions avec une élégance et une chaleur remarquables. Elle a su trouver les mots pour évoquer la carrière de **Béatrice Uria-Monzon** sans jamais tomber dans la nostalgie facile, guidant le public à travers les deux parties du programme avec une bienveillance précieuse.

C'est avec l'*Ouverture* des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* que la soirée débute, une soirée grandiose, qui jamais ne sombrera dans la solennité pesante. Le chef **Philippe Bach** imprime un *tempo* noble à la célèbre page wagnérienne, laissant respirer les cuivres et sculptant avec soin les lignes mélodiques de Wagner. L'orchestre bordelais, visiblement en grande forme, déploie une palette de couleurs riche, annonçant la diversité des climats à venir. Le passage au répertoire sacré avec l'air d'Osiris dans *La Flûte enchantée* (« *O Isis und Osiris* »)

permet à la basse **Lionel Sarrazin** (bordelais et ex-compagnon de la chanteuse) de faire entendre une voix profonde, à la fois grave et paternelle. On sent chez lui une proximité particulière avec l'œuvre, comme un hommage discret à celle qui a partagé sa vie.



Vient ensuite la *Litanie* de Schubert dans l'orchestration de Max Reger, délivrée par sa proche amie **Delphine Haidan**, et avec une émotion que l'on n'a pas besoin d'expliciter... La finesse des cordes et la douceur des bois créent ici une atmosphère méditative, presque suspendue. Delphine Haidan a ensuite rendu hommage à l'artiste défunte, évoquant avec pudeur et sincérité la femme derrière l'artiste : son humour, sa générosité, sa franchise parfois déconcertante, et surtout son amour inconditionnel pour la musique et pour les siens. Sa voix, étranglée par l'émotion, a su trouver les mots justes pour dire l'indicible. La musique reprend ensuite ses droits

avec l'*Intermezzo* de *Manon Lescaut* de Puccini, offrant un moment de pure sensualité orchestrale. Les violoncelles chantent, les harmonies se font langoureuses, et **Philippe Bach** maintient une tension dramatique sourde, sans jamais forcer le trait. C'est beau, tout simplement.

Puis arrive la jeune soprano **Alexandra Marcellier –** pour *« Voi lo sapete »* extrait de *Cavalleria rusticana* de Mascagni -, qui dessine une Santuzza bouleversante, déchirée entre la passion et la trahison. La voix est généreuse, le *legato* souverain, et l'on comprend pourquoi Béatrice Uria-Monzon, qui fut aussi une immense Santuzza, aurait été fière d'une telle interprète. Changement de registre avec l'air *« Di Provenza il mar, il suol »,* tiré de *La Traviata,* et confié au baryton **Jean-Sébastien Bou** (en remplacement d'Alexandre Duhamel), avec une voix est ronde, veloutée, et l'expression d'une sincérité désarmante. Le duo de *Madama Butterfly* (« *Vogliatemi bene* ») réunit la soprano **Alexandra Marcellier** et le ténor **Julien Henric**. Leur entente est palpable. Marcellier, formée au Conservatoire de Bordeaux, déploie une voix claire et juvénile, idéale pour la fragile Cio-Cio-San. Henric campe un Pinkerton à la fois séducteur et insouciant, avec un timbre clair et une émission franche. Leur dialogue amoureux, d'une tendresse infinie, contraste avec la tragédie à venir. C'est un moment suspendu, l'un des plus beaux de la première partie.



La seconde partie s'ouvre sur *L'Ouverture* du *Roi d'Ys* d'Édouard Lalo. Les cuivres, somptueux, et les cordes, vibrantes, installent une atmosphère bretonne à la fois légendaire et mélancolique. On se souvient que Béatrice Uria-Monzon avait défendu cette œuvre avec ferveur. L'air *« Lorsque j'ai vu soudain »*, chanté par **Eve-Maud Hubeaux** (en remplacement de Clémentine Margaine), est un moment de grâce. La mezzo-soprano possède une voix charnue, aux graves profonds et aux aigus lumineux. Elle incarne Margared avec une dignité tragique, sans jamais céder au pathos. La *Barcarolle* des ***Contes d'Hoffmann*** d'Offenbach, avec **Delphine Haidan** et **Sophie Koch**, est un pur moment de bonheur musical. Les deux voix se mêlent et se répondent avec une complicité évidente. La ligne mélodique ondule, langoureuse, portée par un orchestre aux couleurs de velours. C'est l'une des pages les plus célèbres du répertoire, et elle prend ici une résonance particulière, comme un chant d'adieu à la fois doux et mélancolique

« La fleur que tu m'avais jetée » (*Carmen*), interprété par **Julien Henric**, est un sommet d'intensité. Le ténor, dont on connaît l'engagement scénique, livre ici une version tout en retenue puis en explosion passionnée. On sent l'influence de

la Carmen d'Uria-Monzon, cette manière unique de faire vivre le personnage sans jamais le caricaturer. La *Habanera* qui suit, chantée par **Eve-Maud Hubeaux**, est un défi redoutable. La mezzo-soprano l'assume pleinement, avec une sensualité nonchalante et une diction parfaite. Elle ne cherche pas à imiter l'icône, mais propose sa propre lecture, tout en rendant un hommage évident à celle qui a marqué le rôle de son empreinte indélébile. Les Scènes bohémiennes de *La Jolie Fille de Perth* (Prélude et Sérénade, puis Marche et Danse bohémienne) offrent un contraste bienvenu. La musique de Bizet y est tour à tour tendre et festive. L'orchestre s'en donne à cœur joie, avec des cuivres éclatants et des percussions endiablées. Le *« Votre toast, je veux vous le rendre »* – la fameuse *Chanson du Toréador* dans *Carmen* – réunit **Florian Sempey** et l'ensemble des solistes pour un final d'une puissance communicative. Le baryton, décidément en état de grâce, incarne un Escamillo conquérant et charismatique.



Le premier bis, *« Les tringles des sistres tintaient »* extrait de Carmen, est confié aux trois mezzos de la soirée : **Delphine Haidan**, **Sophie Koch** et **Eve-Maud Hubeaux**. Leur trio, à la fois

espiègle et virtuose, est un pur moment de théâtre. On sent la joie de chanter ensemble, la complicité qui unit ces artistes autour d'une même figure tutélaire. Les vocalises fusent, les regards se croisent, et le public, debout, applaudit à tout rompre. Puis le *Brindisi* de *La Traviata* conclut la soirée dans une apothéose collective. Tous les solistes sont sur scène, les voix se mêlent, l'orchestre vibre, et l'émotion atteint son paroxysme. Ce n'est plus un hommage emprunt de tristesse, mais une fête, un adieu joyeux et lumineux.

Au terme de cette soirée, une évidence s'impose : **Béatrice Uria-Monzon** n'était pas seulement une immense cantatrice, elle était aussi une femme profondément attachante, une amie fidèle, une artiste exigeante et passionnée. Le programme, habilement construit, a permis de parcourir les multiples facettes de son répertoire : de la puissance wagnérienne à la sensualité de Carmen, de la finesse du lied à la grandeur du vérisme. Un an après sa disparition, Béatrice Uria-Monzon était bien là, dans chaque note, dans chaque silence, dans chaque regard échangé entre les artistes. Nul doute que, où qu'elle soit, elle a souri en entendant ses amis chanter pour elle.



CRITIQUE, concert-hommage. BORDEAUX, Auditorium, le 22 septembre 2026. J. Henric, E. M. Bubeaux, J. S. Bou, S. Koch, F. Sempey… Orchestre national Bordeaux Aquitaine, Philippe BACH (direction). Crédit photo (c) Anthony Rojo

CRITIQUE, récital lyrique. PARIS, Salle Gaveau, le 12 juin 2026. Récital Vivaldi. Ensemble Le Consort, Andreas SCHOLL (contre-ténor)

Ce vendredi 12 juin, Andreas Scholl et l'ensemble *Le Consort* étaient réunis sur la scène de la Salle Gaveau. La rencontre de deux générations de musiciens qui s'inspirent mutuellement et dont le dénominateur commun est un intense plaisir de musique dans l'écrin d'une interprétation de haute volée. Justin Taylor a d'ailleurs rendu un vibrant hommage à Andreas Scholl en ouverture de concert, ne cachant pas son émerveillement d'être là, au cœur d'un projet qu'il y a un an encore, il n'aurait pas pensé possible. Andreas Scholl, quant

à lui, nous a confié après le concert que la collaboration trouvée avec de jeunes musiciens est pour lui extrêmement galvanisante. Et c'est fort de cette synergie qu'ils nous ont offert un programme judicieusement conçu autour du répertoire d'Antonio Vivaldi (mâtiné d'ouvrages de J. S. Bach), autant virtuose qu'introspectif, exigeant un chant élégiaque, introverti, suspendu et à l'opposé vaillant et lumineux. Un répertoire qu'Andreas Scholl nous a fait, par le passé, tant aimé par la beauté du timbre, une technique impeccable et la vigueur de l'interprétation. Un répertoire dans lequel *Le Consort* fait également merveille du haut de ses jeunes années. Et au cœur de ce programme, un joyau : le *Stabat Mater* pour *alto solo* du maître vénitien – dont Andreas Scholl est un interprète phare depuis de nombreuses années, conjuguant intensité du chant et art du dire.

Dès l'ouverture, dans le *Concerto Grosso* et la *Sonata a quatro*, et plus encore dans *l'introduzione al Miserere*, à l'unisson avec la voix d'**Andreas Scholl**, ***Le Consort*** fait la démonstration éclatante des qualités propres à chaque soliste. Quelle merveille d'équilibre, quelle liberté dans ces *Follia* ou ces quasi-improvisations sur le fil. Comme à son habitude, **Justin Taylor** nous offre toute une palette de nuances au clavecin dans un jeu à la fois expressif et aéré. Et que dire des violons de **Sophie de Bardonnèche** et **Roxana Rastegard** et de leur *ostinati* envoûtants dans « *Eia Mater, fons amoris* », et de leurs *pizzicati* qui donnent le frisson dans « *Fac ut ardeat cor meum* » *extrait* du *Stabat Mater.* **Géraldine Roux** à l'alto, **Arthur Cambreling** au violoncelle et **Thomas de Pierrefeu**, viennent ajouter leurs couleurs à

l’alchimie de ces cordes inspirées.

Andreas Scholl ne cessera jamais de nous surprendre. Quel est donc le secret de la longévité de cette voix ? D’abord, et avant tout, une technique infaillible qui fait de lui le maître d’un art du chant exceptionnel. Et évidemment la beauté du timbre et l’intelligence de l’interprétation dans laquelle chaque mot et sa musicalité intrinsèque sont ciselés en virtuose. Andreas Scholl délivre son chant sans maniérisme emprunté et fioriture inutile. Ses phrasés sont des modèles de nuances, mettant en lumière les intentions du texte chanté. Et l’on goûte alors à l’envi cet art du dire qui transcende l’interprétation spécialement dans l’aria et le *recitativo* du « *Widerstehe dich der sunde* » de Bach. Oui, Bach est ici associé à Vivaldi. La proximité des deux compositeurs n’est pas d’emblée évidente. Mais prenant à son tour la parole, **Sophie de Bardonnèche** nous a rappelé, non sans une pointe d’humour, qu’il existe toutefois une connexion, de par des *cantates* de Vivaldi retrouvées dans la bibliothèque de Bach, que ce dernier avait lui-même recopiées

Mais c’est sans nul doute dans le *Stabat Mater* de Vivaldi qu’Andreas Scholl se distingue. L’interprète donne là toute la force de son talent dotant son timbre alors vibrant d’intensité et de densité expressive. Le chant où tout est dit et qui donne à voir par sa force propre. Voilà finalement une belle leçon qui remet la virtuosité à sa juste place, et l’humain au centre de tout. Le chant est d’abord une affaire d’âme. Et nous y sommes précisément. Rare est cette voix d’une élégance si subtile, savant équilibre entre naturelle aisance et maîtrise technique, sans pyrotechnie inutile ni démonstration narcissique dans les vocalises. Andreas Scholl aime également agrémenter ses interprétations de petites touches très personnelles, ainsi dans l’*aria « Ah, ch’infelice sempre »* extrait de la *cantate « Cessate, omai cessate »* de Vivaldi, pièce finale du concert, le contre-ténor abandonnant momentanément la voix de tête pour une tonalité grave de

baryton, détonante, mais au combien suave, suscitant la surprise et la joie d’un public entièrement conquis. Avec une telle énergie et une envie sans cesse renouvelée, au contact désormais d’une nouvelle génération de musiciens, le contre-ténor promet de nous offrir encore, à notre plus grand plaisir, de belles heures musicales !…

_____

CRITIQUE, récital lyrique. PARIS, Salle Gaveau, le 12 juin 2026. Récital Vivaldi. Ensemble Le Consort, Andreas SCHOLL (contre-ténor). Crédit photographique (c) Brigitte Maroillat

---

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

François Lazarevitch (direction)

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

Poursuivant son éclectique parcours, **Rosemary Standley**, associée à **François Lazarevitch** et ses ***Musiciens de Saint-Julien***, nous a proposé hier soir (19 mai) à la **Salle Gaveau** une traversée exploratoire de Songs de **Cecil Sharp et Francis James Child**. Dans un programme intitulé ***The last rose,*** Rosemary Standley et ses comparses d'un soir nous ont narré l'histoire d'un voyage singulier, de contrées en rencontres insolites en terres d'Irlande, d'Ecosse ou sur les landes

d'Angleterre. Une « *odyssée à la rencontre du Nord avant qu'on ne le perde* », comme elle l'a si bien dit en début de spectacle. Autant d'œuvres musicales qui irriguent encore de leur influence les artistes contemporains de la *folk music.*

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

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

stimulante, qu’on attend avec une envie gourmande la prochaine pièce pour ressentir à nouveau ce plaisir d’être surpris.

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

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

---

DISPARITION. Hommage à José van Dam, l’humble artisan du chant

Son timbre imposait d’emblée un sens inné de la perfection et de la beauté. Les couleurs de sa voix tenaient à la fois des accents mélancoliques

du violoncelle et de la verve victorieuse du trombone. José Van Dam était l'une des plus grandes voix de l'Opéra. Et pourtant il était également l'artiste le plus discret qui soit. L'artiste nous a quittés le 17 février dernier, mais il laisse l'empreinte d'excellence d'un artisan du chant qui a toujours préféré l'ombre de l'humilité à la lumière de la notoriété.

José Van Dam est né le 25 août 1940 à Ixelles en Belgique. A 13 ans, il déclarait vouloir être chanteur d'Opéra sans savoir de quoi il s'agissait vraiment. « *A croire que c'était mon destin* » Et pourtant rien ne le prédestinait à un tel cheminement. Nul musicien, nul chanteur dans sa famille. La musique n'en était pas moins présente dans l'enfance du jeune Joseph Van Damme qui se nourrissait des disques de chansons populaires achetés par sa mère. Le garçon avait un chant inné, spontané. Il n'avait jamais appris à chanter mais il respirait déjà comme un chanteur. Frédéric Anspach est devenu son professeur de chant. En réalité, il sera bien plus que cela : un conseiller, un mentor, un second père et il le restera jusqu'à sa mort en 1977. José fascinait déjà par son évidente facilité. Il étonnait aussi par sa force tranquille qui lui a permis de développer ses dons naturels et construire pas à pas la carrière exceptionnelle qui sera la sienne. Premier prix du Concours lyrique de Paris en 1961, il avait été remarqué par Gabriel Dussurget qui l'engagea. Il entra dans la troupe de l'Opéra de Paris. La période n'était pas glorieuse, elle était plutôt douloureuse pour le chanteur étranger en terre de France. On lui refusa les rôles importants de second plan car sur les conseils de Frédéric Anspach il n'acceptait aucun premier rôle qui pourrait mettre en péril sa jeune voix.

Au bout de quatre ans, il décidait de quitter Paris pour l'Opéra de Genève. On essaya de le retenir en lui proposant

Escamillo, qu'il interpréta finalement, mais cela ne changea rien à sa décision : le chanteur rêvait d'autres rives. Il réalisa alors son premier enregistrement avec Lorin Maazel qui trouvait enfin en lui son Inigo Gomez de *L'Heure Espagnole* qu'il cherchait désespérément depuis plusieurs mois. La troupe de l'opéra de Berlin l'accueillait alors en son sein. La rencontre avec Herbert Von Karajan et une première collaboration fructueuse avec Strehler sur un Figaro de légende à Versailles furent de l'ancien chanteur de troupe un soliste remarqué. Ce fut le début d'une brillante carrière menée avec intelligence et discrétion. José Van Dam fait en effet tout pour se tenir à l'écart d'un vedettariat trop pesant. Il ne souhaitait pas se laisser absorber par le monde. Sa discrétion confina sa notoriété aux connaisseurs et ce fut presque à son corps défendant que la popularité gagnant du terrain. Le réalisateur belge Gérard Corbiau contribua à cette mise en lumière. Il le fit découvrir au grand public en 1981 avec un magnifique portrait filmé pour la RTBF. Dans ce documentaire, le cinéaste se tenait en retrait dans une très discrète posture et regardait l'artiste chanter. C'est encore Corbiau qui fera de lui le protagoniste principal de son film *Le Maître de musique.*

la dimension humaine du personnage…

L'écoute de cette voix subjugue et interroge. Comment peut-on atteindre une telle perfection ? Le legato est une chose prodigieuse chez lui tout comme la diction, la portée de la voix, la ligne de chant. José Van Dam cherchait en effet inlassablement dans les héros qu'il interprétait la faille du cœur, la fêlure de l'âme. La dimension humaine du personnage était pour lui fondamentale. Ainsi, avait-il toujours refusé d'incarner sur scène Wotan, à ses yeux un personnage de Dieu loin des contingences de l'homme. Le chanteur était naturellement attiré par des personnages dont l'humanité, le

sens de la justice et la très grande bonté conduisent au drame. Ceci expliquait son profond attachement à Figaro, Golaud, Simon Boccanegra, Hans Sachs. Le Figaro de José van Dam portait en lui une amère ironie. Il était le miroir de la réalité sociale des petites gens. A ses yeux, Figaro n'était pas un rôle comique, c'était un combat de tous les instants, celui du pot de terre contre le pot de fer. Sa vision rejoignait en tous points celle de Giorgio Strehler qui le mit scène dans le rôle en 1973. Strehler, personnage haut en couleur, dont les colères mémorables font encore trembler les murs des théâtres, a été, selon José Van Dam « l'une de sesplus grandes joies théâtrales ». Dans *Le Nozze di Figaro*, Strelher a laissé les ressorts de l'histoire faire seuls leur œuvre sans autres effets superficiels faussement comiques. José Van Dam qui n'aimait pas l'ostentatoire était particulièrement à son aise dans cette vision strehlérienne. Car aux agitations stériles, aux gesticulations inutiles, il préférait une élégante sobriété. « *J'ai horreur de faire n'importe quoi. Le mouvement que je fais doit avoir un sens, c'est-à-dire que je veux savoir d'où il vient et où il va* ».

un très grand Philippe II…

Cette sobriété lui a valu de nombreux éloges, mais également quelques critiques. Son Boris Godounov, par exemple, n'était pas, pour certains, assez expressif, flamboyant. Et pourtant, le Tsar n'a jamais paru aussi noble, aussi digne. Cette sobriété tient José Van Dam à distance de la caricature et de l'exagération. Comme il l'a souvent répété, il n'est pas nécessaire de forcer le trait, le livret et l'écriture musicale disent déjà tout du personnage. C'est ainsi qu' il donna des incarnations habitées, intenses mais sans outrance d' Escamillo, Méphisto et des quatre Vilains des *Contes d'Hoffmann.* Le jeu intériorisé de José Van Dam faisait également de lui un très grand Philippe II. Dans une

introspection émouvante, il confrontait sa voix aux tourments intérieurs du personnage. Son "*Ella giammai m'amo*" exprimait une lassitude. Celle de l'isolement du pouvoir. Il exprimait également la profonde tristesse de l'amour déçu qui faisait échos aux sanglots lents des violoncelles. Pour José Van Dam cet air était le seul moment où l'on pouvait voir l'homme derrière le souverain. On lui a fait souvent grief d'être un Philippe II trop humain. Pourtant quand un personnage exprime en un seul air autant de conflits intérieurs, c'est qu'il a précisément en lui une criante humanité. C'est sans nul doute dans le personnage de Golaud de *Pelléas et Mélisande* que José Van Dam donnait toute la plénitude de son talent. Le rôle est pourtant ardu, de par les longues phrases musicales écrites sur le ton de la conversation parlée. Dans cette œuvre, le phrasé et la diction du chanteur faisait donc naturellement merveille. Demeure dans les mémoires sa prestation dans une version filmée de Pierre Strosser pour l'Opéra de Lyon, une mise en espace elliptique et poétique sur le mode du rêve éveillé, une vision complexe mais d'une rare beauté. Le chanteur nous livrait un Golaud terriblement humain passant de la douceur un peu maladroite à la force brute dans une vulnérabilité bouleversante. José Van Dam mettait en exergue une douleur lancinante. L'homme « *fait de fer et de sang* » était ici un être vulnérable dépassé par ses émotions qui le conduisaient à commettre l'irréparable, non par mauvais instinct mais par fragilité.

Un autre personnage a également marqué la carrière du chanteur, Hans Sachs dans *Die Meistersinge*r Von Nürnberg de Richard Wagner. « *Je ne joue pas Sachs, je me mets à sa place* ». Le chanteur faisait ainsi le choix de l'osmose en parcourant la scène, en observateur du monde. Il se tenait en retrait et portait un regard bienveillant sur ses semblables avec l'humilité de l'artisan et la douleur muette de celui qui renonçait à un amour qu'il croyait inconcevable. L'artiste ne se sentait guère d'affinité avec la musique contemporaine. Et pourtant il avait accepté de créer le rôle du *Saint François*

d'Assises d'Olivier Messiaen. Un nouvel horizon musical, le grand respect du compositeur pour les voix, l'occasion unique de travailler avec le créateur de l'œuvre avaient emporté l'adhésion de l'artiste. José Van Dam marqua tant le rôle par un réalisme incarné qu'il n'est guère aisé aujourd'hui de trouver un autre visage et une autre voix pour St François.

Il aimait se produire en récital récital. Le lied et la mélodie française étaient pour lui le mode d'expression vocale qui traduit le mieux "*le chant comme don de soi*". Pour l'accompagner, il ne choisissait pas des célébrités du piano qui n'avaient jamais le temps, il préférait travailler en profondeur avec de jeunes musiciens comme Maciej Pikulski ou Roberto Giordano. Si José Van Dam s'était retiré de l'Opéra, il n'était pas pour autant mis en retrait du chant. L'enseignement n'était pas pour lui le passe-temps d'un chanteur en semi-retraite. C'était une conviction forte. C'était également la réaction d'un artisan du chant aux méthodes globales de l'enseignement moderne. Il prônait les fondamentaux les plus simples que beaucoup semblent avoir pourtant oublié. L'appui du souffle sur le diaphragme, la compréhension du texte qui nécessite l'étude des œuvres littéraires, sources inspiratrices des livrets et le travail sur les consonnes qui libère et la diction et améliore le legato. José Van Dam ne revenait jamais sur les souvenirs artistiques du passé. Il n'avait d'ailleurs conservé aucun vestige de ses prestations, aucun article de presse. Il ne gardait aucune trace, ni des louanges, ni des réprobations. Il vivait pour l'instant présent, laissant aux autres les regrets et les rancœurs. Il avait toujours privilégié les lieux qui lui ressemblaient, où le bel ouvrage artisanal est de mise. Aussi, préférait-il chanter à Lyon, Toulouse ou Marseille qu'au Met. « *J'ai commencé en troupe où chacun était interchangeables. J'ai conservé toute ma vie cet esprit saltimbanque qui m'a empêché de me prendre pour une vedette, de me sentir plus important que je ne le suis* ». Sa notoriété ne lui servait qu'à asseoir sa liberté, celle qui l'affranchit

de toute pression. « *La célébrité ne donne qu'un pouvoir, celui de choisir. Le chanteur doit avoir le courage de refuser les rôles dans lesquels il pressent qu'il peut décevoir. En même temps, il faut oser ce que l'on ne connaît pas. En somme, aller plus loin sans mordre la poussière* ».

Il n'était lié exclusivement à aucun agent, personne ne décidait à sa place de son plan de carrière. Sa maison de disques, Forlane, était un petit label indépendant. En somme, il mena sa carrière comme sa vie. Avec la plus grande humilité. Ainsi était José van Dam.

CRITIQUE, opéra. LONDRES, Royal Opera House, le 23 janvier 2026. VERDI : La Traviata. E. Jaho, G. Sala, A. Isaev… Richard Eyre / Antonello Manacorda

C'est dans une parure somptueuse que *La Traviata*

de Giuseppe Verdi s'est donnée à voir sur la scène de la Royal Opera House vendredi soir. Le remarquable travail scénique de Richard Eyre, au classicisme flamboyant, nous fait oublier toutes les incongruités scéniques si communément répandues dans tous les théâtres du monde. La mise en scène d'Eyre n'est sans doute pas la plus novatrice, mais elle est limpide et d'un effet théâtrale inoubliable. On comprend alors aisément pourquoi elle est devenue un classique si apprécié.

D'actes en actes, ce sont des peintures vivantes qui s'animent sous nos yeux. La beauté et la puissance picturales de la proposition de **Richard Eyre** nous saisit toujours d'émerveillement notamment quand le rideau de lève à l'acte III sur le salon rouge écarlate rappelant tant les passions de Violette que la maladie qui la ronge. Le tout est rehaussé par une direction d'acteurs impeccable, les mouvements et postures des solistes et du chœur épousant à la perfection la musique.

Ermonela Jaho porte sublimement la fêlure secrète et les blessures intimes des âmes abîmées. Et force est de constater que Violetta coule dans ses veines. Dans les passages les plus poignants, la soprano sait faire montre d'un art consommé des *piani* et le *legato* est chez elle prodigieux notamment dans « *Dite alle giovine* » à l'acte II. L'artiste se distingue, non pas par la puissance de sa voix, mais par son sens inné des nuances et de la subtilité, qui fige le public dans un frisson intense. Son duo avec **Giovanni Sala**, « *Un dì, felice, eterea* », est la définition même de l'amour vibrant. La scène finale, derniers instants de l'héroïne dans une chambre meublée d'un immense vide, image pathétique d'une déchéance sociale annoncée, est un point culminant du

spectacle. Il faut entendre Ermonela Jaho dans « *Addio del passato* » et lire ensuite la lettre, pour comprendre toute l'incandescence de son incarnation. Son étreinte finale avec Alfredo est un moment d'une émotion à fleur de peau. La soprano est toujours au sommet de son art et c'est un immense privilège de l'entendre encore à ce niveau aujourd'hui.



En Alfredo, le vaillant ténor **Giovanni Sala**, est une révélation. Il fait en effet des débuts remarqués sur la scène due la *Royal Opera House*. Certes, au premier acte, la voix manque d'amplitude, mais au deuxième acte, son « *Dei Miei bollenti spiriti* » emporte l'adhésion notamment dans la cabalette chantée avec l'urgence dramatiquement nécessaire. Mais surtout dans la seconde partie de l'acte et dans le troisième que le chanteur convainc pleinement. La voix est belle et repose sur une riche palette de couleurs. Il y a

beaucoup d'élégance dans cet Alfredo. Ce qui détonne mais aussi enchante. Dans la caractérisation du personnage, Giovanni Sala livre une juste incarnation d'un jeune homme épris qui ignore tout de ce qui l'attend. Dans le rôle de Germont, **Aleksei Isaev** déploie un baryton suave et puissant. Il est un solide antagoniste de Violetta à l'acte II, et sa confrontation avec Ermonela Jaho est d'une rare intensité dramatique. Les *comprimari* sont tous excellents, avec une mention spéciale pour **Veena Akama-Makia** dans le rôle de servante Annina, **Ellen Pearson** dans celui de Flora, et **Sam Hird** dans celui du baron Douphol. Tous trois font preuve d'un bel engagement et d'une présence scénique qui confère à leurs personnages de second plan un écrin précieux pour exister et briller.

Tout aussi remarquable est la direction d'**Antonello Manacorda**, dont les *tenuti* et la dynamique indispensables au souffle verdien nous emportent dès les premières mesures. L'**Orchestre de la Royal Opera House** a répondu à sa direction avec une intensité poignante, mêlant désespoir et éclat avec une égale beauté, tandis que le chœur de **William Spaulding**, impressionnant de charisme, remplit pleinement son rôle de protagoniste à part entière dans l'acte I et l'acte III.

A l'issue d'une telle représentation, il n'est guère aisé de s'extirper de cette déflagration d'émotions, et ce d'autant plus quand les douleurs lancinantes d'un personnage sont portées au sublime par une interprète. Il fallait être à Londres pour écouter cette *Traviata* et heureusement « *nous y étions*« **…**

CRITIQUE, opéra. LONDRES, Royal Opera House, le 23 janvier

2026. VERDI : La Traviata. E. Jaho, G. Sala, A. Isaev… Richard Eyre / Antonello Manacorda. Crédit photographique (c) Pamela Raith / ROH.