

CRITIQUE, concert. MARSEILLE, Théâtre national de la Criée, les 17 et 18 février 2026. Récital d'Alexandre KANTOROW (Beethoven, Chopin, Scriabine...)

Dans le cadre de sa saison 25/26, l'association *Marseille Concerts* avait convié le public phocéen à ce qui s'annonçait comme l'un des moments forts de l'année : un récital du prodige français du piano, Alexandre Kantorow. Et le moins que l'on puisse dire, c'est que l'événement a tenu toutes ses promesses, et bien au-delà !

Fidèle à sa mission de diffusion de la musique classique sur le territoire marseillais, dirigé artistiquement par **Olivier Bellamy** (qui présente chaque concert...), *Marseille Concerts* s'attache à inviter les plus grands talents internationaux dans des lieux d'exception : le **Théâtre national de La Criée**, archi-comble pour cet événement, en était la plus belle illustration. Le public, un mélange d'habitues éclairés et de jeunes mélomanes venus acclamer celui que l'on surnomme déjà le « *Tsar du piano* » bouillonnait d'impatience. Et comment pourrait-il en être autrement ? **Alexandre Kantorow**, véritable étoile du piano mondial, n'est plus seulement un espoir : il est désormais une référence. Par sa technique sidérante, sa musicalité profonde et son charisme scénique, il s'impose aujourd'hui comme l'un des tous grands maîtres de son

instrument, perpétuant avec éclat la grande école pianistique française.

Le programme, d'une exigence redoutable, était à son image : un défi pianistique et spirituel. La soirée s'ouvrit avec la transcription par **Franz Liszt** des variations « *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* » de Bach (S. 180). D'entrée, Kantorow imposa sa vision, faisant chanter le *choral* avec une ferveur religieuse, avant de déchaîner des tempêtes de douleur contenue. Ce fut un prélude grave et solennel, d'une noblesse rare, qui installa d'emblée le concert sous le signe du sacré. Vint ensuite la *Sonate op. 5* de **Nikolaï Medtner**, une œuvre labyrinthique et d'une complexité rythmique folle. Là où beaucoup se perdent, Kantorow trouva une clarté lumineuse. Il déjoua tous les pièges de cette partition touffue avec une aisance déconcertante, faisant surgir des paysages sonores tantôt bucoliques, tantôt dramatiques. Ce fut une plongée fascinante dans un répertoire trop rarement joué, servi par un artiste qui en possède tous les secrets. Pour clore cette première partie, un court intermède de **Frédéric Chopin** : le *Prélude Op. 45*. Après la complexité de Medtner, ce fut un moment de grâce suspendue, une respiration. Kantorow en révéla toute l'introspection, avec un toucher d'une délicatesse infinie, comme une confidence murmurée au public médusé.

Après un entracte où l'on sentait la salle électrisée par ce déjà entendu, le pianiste revint pour une seconde partie placée sous le signe des forces obscures et de la lumière. Il attaqua avec « *La Chanson de la folle au bord de la mer* » d'**Alkan**, page d'anthologie du romantisme noir. Son interprétation fut hallucinée, d'une folie douce et poignante, où les notes semblaient vaciller comme une flamme dans le vent. Puis ce fut « *Vers la flamme* » de **Scriabine**. Kantorow construisit une progression d'une tension insoutenable, un véritable vortex sonore partant d'un murmure mystérieux pour exploser dans un embrasement final. La salle retint son souffle, comme suspendue au-dessus d'un abîme. Enfin, arriva

le sommet de la soirée: la **Sonate pour piano n°32** op. 111 de **Ludwig van Beethoven**. Le dernier testament sonore du maître de Bonn. Dans le premier mouvement, Kantorow fit preuve d'une violence contenue, d'une rigueur rythmique implacable, presque tellurique. Puis vint l'inénarrable deuxième mouvement, l'*Arietta*. Là, le temps s'est arrêté. Sous ses doigts, ce thème d'une simplicité divine s'est mué en une méditation transcendante. Les variations se sont déployées avec une évidence organique, jusqu'à ces dernières pages d'une sérénité absolue, suspendues hors du temps. La note finale s'éteignit dans un silence plus fort que tous les applaudissements, un silence habité, recueilli. Puis ce fut l'explosion : une ovation debout, longue, chaleureuse, à la mesure du génie qui venait de se livrer. En guise de conclusion, **Alexandre Kantorow** termina son récital avec le compositeur qui l'avait ouvert, avec une interprétation à faire pleurer des pierres de « *La mort d'Isolde* » extraite de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner dans une transcription de **Franz Liszt**.

Cette soirée restera gravée comme un moment d'exception, mais **Marseille Concerts** nous prépare de nouveaux chocs musicaux. Ne manquez pas ainsi la venue de la prodigieuse **Arielle Beck** le 15 mars ou d'**Alain Planès** le 29 mars, la « **Soirée Dvorak** » le 27 avril, ou encore le **Quatuor Hanson** le 30 mai !

CRITIQUE, concert. MARSEILLE, Théâtre national de la Criée, le 17 février 2026. Récital d'Alexandre KANTOROW (Beethoven, Chopin, Scriabine...). Crédit photo (c) Emmanuel Andrieu

**CRITIQUE, concert. MONACO,
Auditorium Rainier III, le 15
février 2026. WEBER,
SCHUBERT, BRAHMS. Pierre
Génisson (clarinette), Jean-
Baptiste Fonlupt (piano) et
Solistes de l'OPMC**

Quel plaisir de pouvoir replonger dans la mémoire
de ce magnifique concert de dimanche !

L'Auditorium Rainier III de Monaco a vibré hier
d'une énergie toute particulière, et ce concert de
musique de chambre offert dans le cadre de la
saison 25/26 de l'Orchestre Philharmonique de
Monte-Carlo nous a offert un rare moment de grâce
musicale. Loin des effectifs pléthoriques des
grandes *Symphonies*, c'est dans l'intimité et
l'exigence de la musique de chambre que l'OPMC a
une nouvelle fois prouvé l'étendue de son
excellence, avec deux invités de choix : le
pianiste Jean-Baptiste Fonlupt et la clarinettiste
Pierre Génisson !

La soirée s'est ouverte sur les couleurs vives et virtuoses
du *Grand Duo concertant* de Carl Maria von Weber. Dès les

premières mesures, la symbiose entre les deux artistes invités était palpable. **Pierre Génisson** à la clarinette a déployé un son d'une beauté saisissante : ronde, charnue dans le grave, et d'une agilité confondante dans les traits endiablés. Face à lui, **Jean-Baptiste Fonlupt** au piano faisait preuve d'un toucher à la fois puissant et délicat, construisant un écrin parfait pour le chant de la clarinette. Leur dialogue dans l'*Andante con moto* était d'une tendresse infinie, avant de laisser place à la fougue et à l'esprit virtuose du *Rondo* final. Un véritable feu d'artifice pour démarrer en beauté !

Place ensuite à un monument du répertoire, le **Quintette pour piano et cordes de Schumann**, où quatre talentueux solistes de l'OPMC – **Liza Kerob et Rennosuke Fukada** au violon, **Federico Hood** à l'alto et **Thierry Amadi** au violoncelle – ont rejoint **Jean-Baptiste Fonlupt** au piano pour former un quintette à cordes d'une cohésion remarquable. L'attaque du premier mouvement a été fulgurante, d'une intensité dramatique qui a tenu l'auditoire en haleine. La fameuse « *Marcia funebre* » a été un moment de recueillement absolu, d'une gravité poignante, magnifié par la sonorité veloutée de l'ensemble. Et quel souffle, quelle joie communicative dans le *Finale* ! Une interprétation magistrale, portée par un équilibre parfait entre le piano et les cordes.

Après l'entracte, nous attendions le chef-d'œuvre ultime : le **Quintette pour clarinette et cordes** de **Johannes Brahms**. C'est là que la soirée a atteint des sommets d'émotion. **Pierre Génisson** a retrouvé ses partenaires à cordes pour une plongée dans l'introspection la plus profonde. Dès les premières notes de la clarinette, un sentiment de sérénité mélancolique a envahi la salle. Le jeu de Pierre Génisson, d'une noblesse et d'une expressivité rare, semblait dialoguer avec l'éternité. Chaque phrase était un souffle de vie, chaque soupir une confidence. Le quatuor à cordes, attentif et inspiré, tissait autour de lui un tapis sonore d'une richesse incroyable. Le deuxième mouvement, d'une lenteur hypnotique, et les

variations finales, d'une tendresse résignée, ont laissé l'auditoire suspendu, comme hors du temps. Et à la dernière note, ce fut une explosion d'applaudissements chaleureux et mérités pour saluer ces cinq artistes qui venaient de nous offrir un moment de musique absolue !...

CRITIQUE, concert. MONACO, Auditorium Rainier III, le 15 février 2026. WEBER, SCHUBERT, BRAHMS. Pierre Génisson (clarinette), Jean-Baptiste Fonlupt (piano) et Solistes de l'OPMC. Crédit photo (c) Cécile Vierende

CRITIQUE, danse. AVIGNON, Festival « Les Hivernales » (Opéra Grand Avignon), le 13 février 2026. « Carcaça » par MARCO DA SILVA FERREIRA

L'Opéra Grand Avignon vient de vivre un séisme chorégraphique. Dans le cadre de la 48e édition du festival « *Les Hivernales* », le chorégraphe portugais Marco da Silva Ferreira a présenté sa

pièce « *Carçaça* » , une œuvre politique et viscérale qui marque un nouveau tournant dans son parcours.

Pour comprendre l'émotion qui a saisi la salle avignonnaise, il faut d'abord planter le décor de cette manifestation unique. Depuis sa **création en 1982** par **Françoise et Dominique Dupuy**, **Les Hivernales d'Avignon** sont devenues le rendez-vous incontournable de la danse contemporaine en hiver. Pendant près d'un demi-siècle, ce festival a su conjuguer exigence artistique et ouverture au public, transformant la cité des papes en une fourmilière de corps en mouvement. De la jeune création aux maîtres consacrés, des danses de rue aux écritures les plus conceptuelles, la manifestation a toujours porté une vision : celle d'une danse multiple, ancrée dans son temps et ouverte sur le monde. Cette **48^e édition**, riche d'une programmation éclectique, ne déroge pas à la règle. Entre les propositions audacieuses venues d'Europe et les découvertes internationales, le festival continue d'explorer ce que les corps ont à dire de notre époque. C'est dans ce terreau fertile qu'a germé hier l'une des claques artistiques de l'année.

Pour celles et ceux qui suivent son travail (dont nous faisons partie !), **Marco da Silva Ferreira** n'est plus un inconnu : le chorégraphe portugais a construit un langage fascinant à la croisée des chemins, entre la rigueur de l'athlète qu'il fut (il était nageur de haut niveau) et la liberté des clubs où il a puisé son amour du mouvement. Depuis son premier opus « *Hu(r)mano* » en 2014, il interroge la construction des identités et la manière dont nos corps portent les mémoires du passé. A travers deux de ses pièces vues récemment, « *A folia* » au festival « *Le Temps d'aimer la danse* » [à Biarritz en septembre dernier](#), puis en décembre, [cette fois « chez lui » à Porto \(au Teatro Rivoli\)](#), avec « *F*cking Future* », nous avons eu loisir de voir l'évolution. A Biarritz, il

présentait une pièce plutôt épurée mais déjà habitée par cette quête identitaire, tandis qu'à Porto, on sentait déjà une urgence, un besoin de passer de l'abstraction du mouvement à un propos plus frontal. Avec « *Carcaça* », il franchit encore un cap.

Dès les premières minutes, le ton est donné. Les onze interprètes, baskets aux pieds et costumes bigarrés aux couleurs fluorescentes, envahissent le plateau dans un fracas de lumière. Leurs semelles frappent le sol, et ce bruit devient immédiatement une partition. Car ici, tout est matière sonore : les frottements, les appuis, les courses. Ces sons physiques, produits par les corps, dialoguent avec une batterie jouée en live par **João Pais Filipe** et la musique électronique de **Luis Pestana**. Ce duo crée une bande-son haletante qui navigue entre la fanfare, la marche militaire, la *techno* la plus abrasive et des sons postmodernes. C'est un collage temporel, un pont sonore entre la mémoire collective portugaise et les nuits de *clubbing* d'aujourd'hui.

La construction de la pièce est celle d'une exploration anthropologique. Les danseurs commencent par un jeu de jambes (*footwork*) qui leur colle à la peau, venu du *clubbing*, des batailles de rue, des *cyphers* et des studios. Ce langage du présent, fait de micro-articulations et de déplacements latéraux fulgurants, va peu à peu se confronter à d'autres formes. **Marco da Silva Ferreira** convoque alors des danses folkloriques, ces danses du passé qui se sont cristallisées, immuables, portant en elles la mémoire d'un héritage parfois rigide, parfois autoritaire. La réponse de da Silva Ferreira à ces différentes danses est un exercice d'équilibriste : il intègre le passé et le présent sans les hiérarchiser. Les danseurs passent de la *transe club* à la ronde folklorique avec une fluidité déconcertante, comme s'ils exhumaient les fantômes de leurs ancêtres pour les faire danser avec les ombres des *clubs* de la nuit.

Mais le moment de grâce politique, celui qui a saisi la salle

par les tripes, survient plus tard. L'un des danseurs s'isole et, avec une application presque enfantine, trace en lettres fluo sur un pan du décor une phrase qui résonne comme un manifeste : « *Tous les murs doivent tomber* ». Le plateau devient alors une caisse de résonance. Dans un cri du cœur à onze voix, la troupe évoque la condition féminine au travail, la vie dans les basses couches de la société, ces existences que l'on oublie trop souvent, en bute contre la Bourgeoisie qui les exploite et les dirigeants politiques qui les oppriment. La chorégraphie se fait plus tendue, plus heurtée. Les baskets, simples et fonctionnelles, ne sont plus seulement des outils de percussion ; elles deviennent les chaussures de celles et ceux qui arpentent le bitume, qui courent après le temps, qui résistent à l'usure. Les échanges entre énergies cinétiques et lumineuses produisent des tableaux d'une beauté fulgurante, parfois joyeuse, parfois tragique. On passe de l'euphorie collective d'une fête populaire à la solitude assourdissante d'un ouvrier dans la nuit.

Avec « **Carcaça** » – ce mot portugais qui signifie à la fois la « carcasse », ce qui reste, mais aussi la « structure » – **Marco da Silva Ferreira** signe une œuvre totale. Elle est politique sans être didactique, physique sans être gratuite, historique sans être poussiéreuse. Hier soir à Avignon, sous la chaleur des projecteurs des *Hivernales*, onze corps ont fait tomber bien plus que des murs : ils ont ouvert une brèche dans nos cœurs.



CRITIQUE, danse. AVIGNON, Festival « Les Hivernales » (Opéra Grand Avignon), le 13 février 2026. MARCO DA SILVA FERREIRA : « Carcaça » (pour 11 danseurs). Crédit photo (c) Emmanuel Andrieu et Droits réservés

CRITIQUE, opéra (en version de concert). PARIS, TCE, le 11 février 2026. CHERUBINI :

Médée. M. Rebeka, J. Behr, M. Petit, M. A. Bouchard-Lesueur... Le Concert de la Loge, Julien CHAUVIN (direction)

La soirée du 11 février 2026 au Théâtre des Champs-Élysées restera gravée dans les annales de l'institution parisienne. Grâce à l'initiative du *Palazzetto Bru Zane*, Centre de musique romantique française, le public parisien a pu redécouvrir le chef-d'œuvre de Luigi Cherubini, *Médée* (1797), dans sa version originelle française. Portée par l'immense soprano lettone Marina Rebeka, héritière d'un rôle mythique immortalisé par Maria Callas, et survoltée par l'énergie déployée par la phalange baroque du *Concert de la Loge* dirigé par Julien Chauvin, cette soirée fut un séisme lyrique.

Avant toute chose, il faut saluer le travail de fourmi, ou plutôt d'orfèvre, du *Palazzetto Bru Zane*, cette institution musicale dédié à la redécouverte du patrimoine musical français du XIXe siècle qui est l'artisan principal de cette résurrection. C'est grâce à son travail musicologique que nous avons pu entendre *Médée* dans sa pureté originelle, débarrassée des ajouts et des traductions qui ont longtemps masqué le génie de **Luigi Cherubini**. Leur projet, aboutissant à un enregistrement à paraître prochainement sur leur label, est un

cadeau inestimable fait aux mélomanes.

Car il faut bien mesurer la rareté de l'événement. *Médée* est une rareté sur les scènes françaises, et même si l'Opéra-Comique a eu le mérite de la remettre à l'affiche l'an passé, l'ouvrage n'en reste pas moins un invité exceptionnel. Cette rareté s'explique par son histoire complexe. Longtemps, c'est la version italienne *Medea*, agrémentée de récitatifs composés par Franz Lachner en 1855, qui a circulé, portée par la légende de La Callas. Ce soir, nous étions loin de cette tradition avec la version française, celle voulue par Cherubini, c'est-à-dire un opéra-comique, donc une pièce où les airs et les ensembles musicaux alternent avec des dialogues parlés (mais ici ré-écrits par le musicologue / chef d'orchestre Alain Curtis... en récitatifs chantés !). Ce style, hérité de Gluck, place la diction et la vérité dramatique au cœur de l'expression. La musique n'est plus seule à porter le drame ; elle naît de la parole et s'y mêle dans une fusion incandescente que nous avons pu admirer mardi soir. C'est cette rareté, cette authenticité, que le *Palazzetto Bru Zane* a choisi de défendre, et le résultat est tout simplement bouleversant.

Dans le rôle-titre, **Marina Rebeka** n'a pas simplement chanté Médée : elle *fut* Médée. Le fantôme de Maria Callas, qui a envoûté le rôle dans les années 1950, planait forcément sur la soirée. Mais la soprano lettone a eu l'intelligence et le talent immenses de ne pas lutter contre ce spectre. Elle s'en est nourrie pour mieux s'en affranchir et imposer sa propre lecture. Dès son entrée dans une somptueuse robe couleur carmin, sa présence scénique magnétique a imposé le drame. Vocalement, c'est une déesse du feu. Sa ligne de chant est d'une pureté classique, sa diction française d'une clarté exemplaire, essentielle pour cette version où le texte est roi. Mais ce qui frappe le plus, c'est sa capacité à exprimer l'indicible. Sa Médée n'est pas seulement une Furie vengeresse : c'est une femme meurtrie, une mère déchirée, une étrange

rejetée par une société corrompue. Dans les dialogues parlés, elle a atteint des sommets de vérité dramatique, rivalisant avec les plus grandes tragédiennes. L'air « *Vous voyez de vos fils la mère infortunée* » fut un moment de pure grâce, où la douleur le disputait à la rage contenue. Quand la fureur éclate enfin dans « *O détestable hymen !* », l'incandescence de son timbre et la puissance de ses aigus ont littéralement emballé la salle. *Grandissima* !

Mais une tragédie de cette ampleur ne saurait reposer sur les seules épaules de son personnage-titre. La force de cette soirée résidait aussi dans l'écrin de talents qui l'entourait, une distribution à la fois solide et bouleversante. Face à cette Médée de feu et de glace, le jeune ténor français **Julien Behr** campait un Jason d'une complexité fascinante. Le rôle est un véritable chemin de croix vocal, oscillant entre l'élan amoureux, la lâcheté et le désarroi le plus profond. Behr, avec son timbre clair et sa vaillance (poussée parfois jusque dans ses retranchements...), en a fait un guerrier abattu, un homme rongé par ses choix. Il a dû batailler ferme contre l'orchestre de Chauvin, et il en est sorti victorieux, les armes à la main. Son engagement physique et vocal était total, faisant de Jason non pas un simple traître, mais un homme tragique, lui aussi victime de la malédiction.

Marie-Andrée Bouchard-Lesueur a été la révélation poignante de la soirée. Dans le rôle de Nérès, la servante fidèle, elle a offert un moment de grâce absolue. Sa voix, l'une des plus prometteuses de la jeune génération française, est d'une beauté sombre et veloutée. Dans son air « *Ah ! nos peines seront communes* », elle a su allier la douceur résignée à une intensité dramatique déchirante. Face à la furie de Médée, sa Nérès apportait une humanité fragile et lumineuse, rendant le contraste encore plus cruel. Sa présence sur scène, d'une noblesse et d'une pudeur rares, a conquis le cœur du public.

Dans le rôle de Créon, la basse belge **Patrick Bolleire** a imposé une autorité souveraine. Sa voix est un monument de

lyrisme français : ample, ronde, d'une projection royale. Son Créon était moins un tyran qu'un roi fatigué, soucieux de protéger sa fille et son royaume. Son face-à-face avec Médée fut un choc de titans, où l'autorité terrestre rencontrait la puissance magique. Dans la distribution, on ne saurait oublier la grâce juvénile de **Mélissa Petit** en Dircé, dont la plainte touchante de l'air « *Cet heureux jour* » a apporté une bouffée d'innocence bien vite rattrapée par la tragédie. Enfin, **Hélène Carpentier** (Première servante), **Margaux Poguet** (Deuxième servante) et **Pierre Gennaï** (un Coryphée) complétaient cette distribution sans faille. Enfin, la soirée peut aussi compter sur la magnifique prestation des **Chantres du Centre de musique baroque de Versailles**, superbement préparés par **Clément Buonomo**.

Dans la fosse, **Julien Chauvin** et son **Concert de la Loge** ont signé une performance absolument survitaminée. Fidèle à son esthétique, Chauvin a dirigé avec un geste nerveux et une passion communicative. Là où certains chefs pourraient verser dans le pompiérisme ou, à l'inverse, dans une froideur académique, Chauvin a choisi la flamme. Son orchestre baroque, avec ses sonorités plus âpres et tranchantes que les formations modernes, a insufflé une énergie folle à la partition. L'*ouverture*, menée à un train d'enfer, a immédiatement plongé l'auditoire dans un climat de tension dramatique extrême. On a senti toute la modernité de Cherubini, ce pré-romantisme fiévreux qui regarde vers Beethoven et annonce Berlioz. Les couleurs des vents, les attaques des cordes, tout était d'une précision clinique au service d'un seul but : le drame. L'orchestre a dialogué avec les chanteurs, les a portés, défiés, et a littéralement rugi dans les moments de paroxysme. Cette lecture, à la fois historiquement informée et viscéralement moderne, prouve que la musique de Cherubini, débarrassée des scories du XIXe siècle, a encore des choses brûlantes à nous dire.

CRITIQUE, opéra (en version de concert). PARIS, TCE, le 11 février 2026. CHERUBINI : Médée. M. Rebeka, J. Behr, M. Petit, M. A. Bouchard-Lesueur... Le Concert de la Loge, Julien CHAUVIN (direction). Crédit photographique (c) Emmanuel Andrieu

CRITIQUE, opéra. VERSAILLES, Opéra Royal, le 12 février 2026. LULLY / MOLIERE : Le Bourgeois gentilhomme. Denis Podalydès / Eric Ruf / Christian Lacroix / Christophe Coin

Hier soir jeudi 12 février, l'Opéra Royal de Versailles a vibré au rythme des fastes de la comédie-ballet versaillaise. Pour la première d'une série de dix représentations tant attendues, la reprise du *Bourgeois gentilhomme* du duo Molière / Lully mis en scène par Denis Podalydès a une fois de plus fait mouche. Portée par une équipe

artistique au sommet de son art, cette production – rodée sur les plus grandes scènes francophones depuis sa création il y a 15 ans au Théâtre des Bouffes du Nord ! – a trouvé un écrin à sa mesure dans le mirifique cadre de l'Opéra Royal, pour enchanter un public conquis d'avance.

Dès les premières mesures dirigées par le *maestro* **Christophe Coin** depuis son violoncelle, c'est une évidence : nous ne sommes pas là pour assister à une simple pièce de théâtre, mais pour vivre une expérience totale, une recreation savante et joyeuse de ce que fut le génie fusionnel de **Molière** et **Lully**. À la tête de musiciens de son **Ensemble La Révérence** (placés à cour), Christophe Coin tire de ses musiciens une énergie à la fois élégante et bondissante. Les *intermèdes* musicaux ne sont pas de simples pauses, mais de véritables respirations dramatiques, portées par la virtuosité des instrumentistes, avec un clavecin particulièrement étincelant sous les doigts d'**Yvan Garcia**.

Mais le théâtre, c'est d'abord une affaire de corps et de voix, et **Denis Podalydès** signe une mise en scène d'une intelligence lumineuse. Il restitue l'intégralité de l'œuvre, faisant dialoguer le texte ciselé de Molière et la musique dansante de Lully avec une fluidité confondante, sans jamais que l'un ne prenne le pas sur l'autre. Sa lecture met en avant la capacité d'étonnement et d'émerveillement de son héros, rendant son extravagance aussi touchante que risible. Et pour incarner cette folie douce, il fallait un comédien hors pair, qu'il a su trouver en la personne **Pascal Rénéric** : un Monsieur Jourdain monumental ! Il est tout à la fois, avec une énergie folle : le parvenu naïf, l'élève appliqué, le mari berné et l'illuminé du « Mamamouchi ». On rit de ses maladresses, mais on est étrangement ému par son désir d'être un autre. Face à lui, **Isabelle Candelier** campe une Madame Jourdain magnifique

de bon sens et de verdure populaire. Son franc-parler est un roc inébranlable dans le délire ambiant, et sa complicité avec la servante Nicole est un pur régal. **Manon Combes**, justement, est une Nicole irrésistible, insolente et drôle, dont la sincérité désarme et fait mouche à chaque réplique. La troupe des comédiens est d'une homogénéité rare. On savoure aussi les facéties de **Julien Campani**, aussi à l'aise en Maître de musique maniéré qu'en Dorante le parasite aristocrate, tandis que **Jean-Noël Brouté** compose un Covielle futé et complice, véritable moteur de l'intrigue. Autour d'eux, tous, du maître de philosophie aux laquais, servent la farce avec une précision d'horloger.

Visuellement, le choc est à la hauteur du lieu. Les décors d'**Éric Ruf**, fait d'immenses rouleaux de draps blancs évoquant à la fois l'étoffe du drapier et les coulisses du théâtre, installent une scénographie à la fois simple et d'une élégante évidence. C'est le terrain de jeu idéal pour les costumes, signés **Christian Lacroix**. Le couturier s'en est donné à cœur joie, opposant le monde austère et sombre de la bourgeoisie au *technicolor* flamboyant de l'aristocratie. Les costumes de la cérémonie turque sont un feu d'artifice, un délire baroque qui transporte littéralement le public dans un songe oriental. Et parce que le *Bourgeois* est aussi un ballet, la chorégraphe **Kaori Ito** insuffle de son côté une énergie virevoltante aux trois danseuses réunies ici : **Windy Antognelli**, **Flavie Hennion** et **Artemis Stavridis**. Leur présence, omniprésente et gracieuse, rythme les intermèdes et ajoute une touche de poésie aérienne à l'ensemble.

Côté musique, en plus de l'orchestre, les voix sont à l'avenant. La soprano **Cécile Granger** égrène ses airs de cour avec une grâce infinie, tandis que le haute-contre **Romain Champion** fait montre d'une maîtrise impressionnante, avec des aigus d'une clarté rare. Le ténor **Jean-François Novelli** et le baryton **Marc Labonnette** complètent ce plateau vocal d'exception, ce dernier étant un Grand Mufti mémorable, à la

fois solennel et grotesque, lors de la cérémonie d'anoblissement, véritable morceau de bravoure du spectacle.

Lorsque pour finir, toute la troupe, comédiens, chanteurs, musiciens et danseurs, réunie sur le plateau, entonne le chœur final « *Quels spectacles charmants, Quels plaisirs goûtons-nous !* » , l'osmose est parfaite. Le public, debout, n'a pas tari d'applaudissements, saluant chaque artisan de cette fête totale. Sous le somptueux plafond royal, cette équipe de rêve a offert hier soir une leçon de théâtre musical, un moment de grâce pure où le génie de Molière et Lully a retrouvé toute sa jeunesse et sa superbe. Un enchantement à ne manquer sous aucun prétexte, jusqu'au 22 février à l'Opéra Royal donc !...

CRITIQUE, opéra. VERSAILLES, Opéra Royal, le 12 février 2026.
LULLY / MOLIERE : Le Bourgeois gentilhomme. Denis Podalydès /
Eric Ruf / Christian Lacroix / Christophe Coin. Crédit
photographique (c) Baptiste Lacaze / Opéra Royal de Versailles

CRITIQUE, opéra. LILLE, Opéra
de Lille, le 10 février 2026.

JANACEK : L'Affaire Makropoulos. A. Stundyte, D. Pivniskyi, R. Adams, J. Hnyk... Kornél Mundruczo / Dennis Russell Davies

Le souffle de l'éternité a balayé la scène de l'Opéra de Lille dans une reprise de la production acclamée de *L'Affaire Makropoulos* écrite par le maître tchèque Leoš Janáček. Signée par le cinéaste et metteur en scène hongrois Kornél Mundruczó, cette réalisation initialement créée pour l'Opéra des Flandres en 2016, a été ravivée pour la scène lilloise avec une intelligence scénique et une force musicale remarquables. L'union de la direction inspirée de Dennis Russell Davies à la tête de l'Orchestre National de Lille et d'une distribution solide, menée par l'électrisante Ausrine Stundyte, a offert une soirée d'opéra d'une profonde réflexion philosophique et d'une rare intensité dramatique.

Le choix de confier cette œuvre à Kornél Mundruczó s'est révélé une brillante idée (d'Aviel Cahn à l'époque...). Le directeur hongrois, dont le travail oscille constamment entre réalisme brut et transcendance, trouve dans le livret de Janáček un terrain d'expérimentation idéal. En lieu et place du traditionnel décor naturaliste, Mundruczó et sa scénographe **Monika Pormale** proposent un espace épuré, fluide et

cinématographique. L'action, bien que restant ancrée dans le Prague des années 1920, est transposée dans des décors abstraits qui suggèrent plus qu'ils ne montrent. L'étude de l'avocat Kolenatý du premier acte devient un bureau aux murs de verre et de métal, froide cathédrale administrative où s'empilent des archives comme des preuves du temps qui s'écoule. La chambre d'hôtel du dernier acte, espace de la révélation ultime, est un lieu de confinement presque aseptisé, baigné par les lumières cliniques de **Felice Ross**, où l'héroïne semble prisonnière de sa propre existence.

Mundruczó excelle à matérialiser l'aliénation d'Emilia Marty. Il utilise la vidéo avec parcimonie, projetant parfois des fragments d'archives, des visages flous ou des paysages évanescents, comme des échos des nombreuses vies passées du personnage. Sa direction d'acteurs insiste sur la physicalité : les protagonistes sont souvent isolés au milieu de vastes espaces, leurs gestes empreints d'une lassitude ou d'une tension palpable. Ce traitement visuel renforce magistralement le propos central de l'œuvre : une vie étirée sur trois siècles brûle les sentiments, laissant place à un détachement glacial et à une fatigue métaphysique.

Le grand événement de cette reprise fut l'arrivée, en remplacement de Véronique Gens, de la soprano lituanienne **Ausrine Stundyte** dans le rôle-titre d'Emilia Marty. Spécialiste des héroïnes tourmentées (Ah ses incarnations de Lady Macbeth de Mtensk et autre Renata (dans *L'Ange de feu* de Prokofiev) à Lyon !...), l'incandescente soprano lituanienne a apporté une profondeur psychologique vertigineuse au personnage. Vocalement, son instrument est d'une souplesse et d'une puissance intimidantes, capable de lignes lyriques d'une grande pureté comme d'éclats dramatiques qui transpercent l'orchestre. Scéniquement, elle incarne à la perfection la femme-centenaire : une beauté marmoréenne, un port altier, mais surtout un regard d'une infinie lassitude, traversé par des éclairs d'ironie ou de désespoir. Son

monologue final, où elle révèle son secret et renonce à l'élixir, fut un moment d'une densité dramatique absolue, porté par une vocalité à la fois fragile et lumineuse.



Elle était entourée d'un ensemble de *comprimari* d'une remarquable cohésion, à commencer par **Robin Adams** qui a campé un Baron Jaroslav Prus rigide et méfiant, dont la prestance de baryton s'est peu à peu fissurée pour laisser voir la fascination puis la blessure paternelle. Son chant, précis et autoritaire, a parfaitement servi la complexité du personnage. **Denys Pivnitskyi** (Albert Gregor) a offert son ténor ardent et désespéré, traduisant avec une énergie juvénile l'obsession amoureuse et l'avidité du jeune héritier. Son engagement scénique était total. **Jan Hnyk** (Dr Kolenatý) a impressionné par sa basse solide et son autorité naturelle, incarnant avec justesse l'homme de loi pragmatique et légèrement cynique,

déstabilisé par les révélations surnaturelles de Marty. **Jean-Paul Fouchécourt** (Comte Hauk-Šendorf) a apporté une touche de *pathos* et de folie douce avec une composition mémorable. Son timbre ténor gardant des couleurs claires, il a été touchant en vieillard sénile revivant un amour perdu. Dans le personnage clé de Krista, **Marie-Andrée Bouchard-Lesieur** a déployé une émouvante voix de mezzo, contrastant avec la froideur de Marty. Son jeu a traduit l'admiration puis le rejet de la jeune chanteuse face au « modèle » qu'elle idolâtre. **Florian Panzieri** (Janek) a su rendre avec sensibilité la naïveté et la tragique passion du jeune fils de Prus, tandis que Mathilde Legrand, dans les doubles rôles de la Femme de ménage et de la Servante d'hôtel, a apporté une présence vocale et dramatique notable.

La grande force de cette production a également résidé dans la symbiose parfaite entre la scène et la fosse. Le chef américain **Dennis Russell Davies** a dirigé l'**Orchestre National de Lille** avec une maîtrise et une compréhension intime de la partition de Janáček. Il a su exalter la nervosité rythmique, les couleurs instrumentales acides et les brusques changements d'atmosphère qui caractérisent cette musique. Russell Davies a surtout fait ressortir le paradoxe musical de l'œuvre : une surface fragmentée, composée de motifs courts et répétitifs, qui traduit l'agitation du monde et la superficialité des interactions, sous laquelle couve un lyrisme intense et douloureux, libéré seulement dans les moments de vulnérabilité extrême du personnage principal. L'orchestre a répondu avec une agilité et une puissance sonore magnifiques, créant une tension dramatique continue, du prosaïsme du bureau d'avocat à l'épure tragique de la chambre d'hôtel.

Ensemble, tous ces fabuleux artistes ont donné vie à la question vertigineuse posée par Čapek et Janáček : une vie sans fin est-elle encore une vie ? La réponse, glacée et magnifique, résonne longtemps après la chute du rideau.

CRITIQUE, opéra. LILLE, Opéra de Lille, le 10 février 2026.
JANACEK : L'Affaire Makropoulos. A. Stundyte, D. Pivniskyi, R.
Adams, J.Hnyk... Kornel Mundruczo / Dennis Russell Davies.
Crédit photographique © Frederic Iovino

CRITIQUE CD événement.
HAENDEL : Sosarme. R. Brès-
Feuillet, S. Charles, E.
Pancrazi, N. Balducci...
Orchestre de l'Opéra Royal de
Versailles / Marco ANGIOLONI
(3 CD Château de Versailles
Spectacles)

À l'orée de l'année 2026, le *label « Château de
Versailles Spectacles »* nous offre un deuxième
cadeau aussi précieux qu'inattendu ([après Médée et
Jason de Salomon que nous venons de chroniquer](#)

dans ces colonnes) : l'enregistrement en première mondiale de *Sosarme, Re di Media*, l'une des perles les plus méconnues du génie de Georg Friedrich Haendel. Sous la baguette vibrante et passionnée du ténor et chef Marco Angioloni, à la tête du somptueux Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles, ce triple-CD (disponible dès ce vendredi 13 février 2026) est une véritable redécouverte, une résurrection qui pulvérise la poussière des siècles pour nous restituer toute la splendeur dramatique et la richesse mélodique d'un chef-d'œuvre.



L'œuvre et son mystère : de Lisbonne à la Lydie antique

Composé à la hâte pour l'ouverture de la saison 1732 du *King's Theatre* de Londres, *Sosarme* est né sous le signe d'un mystère

et d'une réécriture politique. **G. F. Haendel**, alors à la tête de sa « Seconde Académie de Musique », entame l'écriture d'un opéra intitulé *Fernando, Re di Castiglia*, basé sur un livret d'Antonio Salvi situant l'intrigue dans le Portugal médiéval. Mais voilà qu'aux deux tiers de la composition, les noms des personnages et le décor changent radicalement : le Portugal devient le royaume antique de Lydie, et Fernando se transforme en *Sosarme, roi de Médie*. Pourquoi ce revirement ? La raison est diplomatique : le livret original mettait en scène un roi portugais en conflit avec son fils, une intrigue jugée trop sensible à l'égard du roi Jean V du Portugal, allié précieux de la Couronne britannique. En transposant l'histoire dans un Orient mythique, Haendel désamorce la polémique tout en conservant la puissance universelle du drame.

Ce drame, justement, est d'une modernité frappante. Loin des intrigues amoureuses conventionnelles de l'*opera seria*, *Sosarme* place au cœur de l'action un conflit familial aux résonances politiques brûlantes. À Sardes, le roi Haliatè, aveuglé par les calomnies de son conseiller Altomaro, a déshérité son fils légitime Argone au profit de son autre fils, Melo. Argone se rebelle, s'enferme dans la cité assiégée par son propre père, tandis que la mère, Erenice, et la sœur, Elmira, sont déchirées entre les deux camps. Dans cette tempête, Sosarme, roi voisin et fiancé d'Elmira, intervient non en guerrier, mais en médiateur de la paix, tentant de réconcilier un père et son fils. Le public londonien de 1732 y voyait un écho transparent à la querelle publique entre le roi George II et son héritier, le prince Frederick. Cette tension entre passion familiale et raison d'État donne à l'ouvrage une densité psychologique rare, servie par un livret d'Antonio Salvi qui privilégie, selon les spécialistes, l'expression naturelle et émouvante des sentiments.

Marco Angioloni : le feu sacré d'un double talent

Confier la direction d'un tel ouvrage à **Marco Angioloni** s'avère une idée de génie de la part de l'infatigable et insatiable directeur artistique de l'Opéra Royal et de son label discographique, **Laurent Brunner**. Ce jeune ténor et chef, fondateur de l'ensemble (baroque) *Il Groviglio*, s'impose comme l'une des figures les plus prometteuses de la scène baroque. Son affinité avec Haendel n'est plus à démontrer, après son premier enregistrement, pour ce même label « *Château de Versailles Spectacles* », *Poro, Re dell'Indie*, [que nous avons salué pour sa vitalité et sa compréhension intime du style du compositeur](#). Avec *Sosarme*, **Marco Angioloni** franchit un nouveau cap.

Dans le somptueux Salon d'Hercules du Château de Versailles (l'enregistrement fait suite au concert qui y a été donné en live le 16 décembre 2024), il insuffle à l'orchestre une énergie fiévreuse et une clarté rythmique qui font merveille. Les couleurs sont chatoyantes, des éclats cuivrés des trompettes guerrières aux doux gémissements des bois dans les moments de lamentation. Angioloni, en tant que chanteur, comprend instinctivement comment soutenir et faire respirer les voix. Sa direction est souple, dramatique, toujours au service de l'intensité de l'instant. On sent palpiter le cœur de chaque *aria*, depuis les fureurs belliqueuses jusqu'aux suppliques les plus intimes. Il fait de l'**Orchestre de l'Opéra Royal**, formation récente fondée en 2019, un instrument à la fois précis et passionné, parfaitement adapté à restituer le pont stylistique que constitue cette œuvre, entre la tradition lullyste et les innovations ramistes à venir.

Une distribution aux trois contre-ténors : triomphes et nuances

La distribution, rassemblant certains des plus brillants jeunes chanteurs de la scène baroque, est une des forces majeures de cet enregistrement. **Rémy Brès-Feuillet** (*Sosarme*)

incarne le roi médiateur avec une noblesse et une chaleur de timbre admirables. Son chant allie une autorité naturelle à une tendresse palpable, particulièrement dans ses duos avec Elmira. La jeune soprano britannique **Sarah Charles** (Elmira), membre de l'Académie de l'Opéra Royal, est une belle découverte. Son soprano, d'une pureté cristalline et d'une agilité impeccable, traduit à merveille les tourments de la princesse partagée entre l'amour filial et l'amour conjugal – même si on aurait pu rêver d'un format vocal plus lourd (rappelons que le rôle fut créé par Ana Maria Strada, la créatrice également du rôle d'Alcina...). **Marco Angioloni** (Haliat) apporte toute l'expérience de l'interprète à son personnage. Son Haliat n'est pas un simple tyran, mais un père blessé, tour à tour inflexible et déchiré, dont la colère et les remords sonnent avec une vérité humaine poignante. Le ténor italien ne peut s'empêcher d'incarner, comme à sa bonne habitude, avec le plus profond engagement possible chacun des personnages qu'il incarne, une constante chez ce chanteur passionné. **Éléonore Pancrazi** (Erenice) déploie un mezzo d'une riche profondeur pour camper une reine au cœur brisé, véritable pivot émotionnel de l'œuvre. Ses airs de désespoir sont d'une puissance dramatique saisissante. De leur côté, **Nicolò Balducci** (Melo) et **Logan Lopez Gonzalez** (Argone), tous deux contre-ténors, forment un contraste fascinant. Balducci est un Melo d'une noblesse résignée et d'un timbre velouté. Lopez Gonzalez, en Argone rebelle, fait preuve d'une énergie et d'une présence scénique indéniables, même si son approche vocale, parfois moins nuancée, peut paraître plus directe, voire légèrement stridente dans les moments de plus grande tension, comparée à la finesse de chant de ses partenaires. Enfin, **Giacomo Nanni** (Altomaro) est un traître parfait. Sa basse sombre et son articulation percutante font du conseiller fourbe un personnage à la fois odieux et fascinant, moteur de toute l'intrigue.

Un enregistrement qui fera date

La parution discographique de *Sosarme* est un événement en ce qu'il comble un manque béant dans le catalogue haendélien – tout en prouvant -, si besoin était, que les trésors oubliés du répertoire peuvent nous parler avec une force intacte. Grâce à la vision à la fois savante et passionnée de **Marco Angioloni** et à l'excellence de ses interprètes, le label CVS nous offre une version de référence, aussi enthousiasmante sur le plan musical que captivante sur le plan dramatique. Un disque indispensable pour les amateurs de baroque et une splendide porte d'entrée pour les curieux souhaitant découvrir la dimension la plus humaine et politique du génie de Haendel.

CRITIQUE CD événement. HAENDEL : Sosarme. S. Charles, E. Pancrazi, R. Brès-Feuillet... Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles / Marco ANGIOLONI (3 CD Château de Versailles Spectacles). CLIC DE CLASSIQUENEWS.



CRITIQUE, opéra (en version

de concert). MARSEILLE, opéra municipal, le 8 février 2026.
VERDI : I Masnadieri. N. Machaidze, N. Alaimo, A. Poli, G. Manoshvili...
Orchestre Philharmonique de Marseille, Paolo Arrivabeni (direction)

Ce dimanche 8 février 2026, l'Opéra de Marseille a réalisé un événement rare et vibrant en présentant, en « *création marseillaise* », une version de concert de *I Masnadieri* de Giuseppe Verdi. Rare joyau de la galaxie verdienne, cette œuvre de jeunesse écrite en 1847 sur un livret d'Andrea Maffei d'après la pièce *Die Räuber* de Friedrich Schiller, a dévoilé avec une force saisissante toute la puissance dramatique et l'inventivité mélodique du jeune compositeur. Créée à Londres pour le prestigieux *Her Majesty's Theatre* en présence de la reine Victoria et du prince Albert, avec la légendaire soprano Jenny Lind dans le rôle d'Amalia, l'œuvre est rapidement tombée dans un oubli relatif, d'aucuns la jugeant sévèrement à cause de son livret aux intrigues complexes et de son romantisme noir exacerbé. Elle

fut même qualifiée de « *l'opéra le plus laid de Verdi* » par le musicologue Massimo Mila, une opinion qui a longtemps pesé sur sa fortune scénique. Pourtant, comme l'a magistralement rappelé la représentation marseillaise, cette partition recèle des trésors d'inventivité et annonce déjà le génie dramatique de la maturité.

L'intrigue, digne des frasques les plus sombres du romantisme allemand, est en effet un tourbillon de passions extrêmes et de coups du sort « abracatabrantesques ». Dans l'Allemagne du XVIII^e siècle, le jeune Carlo, fils aîné du comte Massimiliano, est injustement banni par son père, victime des machinations de son frère cadet Francesco, incarnation de la perfidie. Désespéré, Carlo prend la tête d'une bande de brigands (les *masnadieri*), tandis que Francesco, pour parachever son œuvre, va jusqu'à tenter d'enterrer vivant son propre père et de s'emparer de l'innocente Amalia, l'amour de Carlo. Le dénouement est d'une noirceur absolue, sans rédemption possible : rongé par la culpabilité et l'impossibilité de fuir son destin, Carlo poignarde sa bien-aimée pour la « sauver » de sa condition de bandit, avant de se vouer lui-même à la mort.

Une violence et un sens du tragique qui, sous la baguette fiévreuse de **Paolo Arrivabeni**, ont retrouvé toute leur force électrisante : la réussite totale de cette matinée repose pour beaucoup sur le fruit d'une direction musicale habitée. **Paolo Arrivabeni**, grand habitué de la maison phocéenne, a insufflé une énergie spectaculaire et une rare clarté à cette partition exigeante. Dès le magnifique *prélude* au solo de violoncelle empreint de mélancolie, l'**Orchestre Philharmonique de Marseille** s'est montré dans une forme olympique, restituant avec une précision et une ardeur remarquables les contrastes saisissants de l'œuvre : des *cabalettes* enflammées aux élans

lyriques les plus déchirants. Le **Chœur de l'Opéra de Marseille**, quant à lui, a été un acteur de premier plan, incarnant la bande de brigands avec une verdeur et une sauvagerie sonore qui ont littéralement envoûté la salle.

Mais le cœur de la réussite a résidé dans l'excellence des quatre voix principales, formant un quatuor d'une homogénéité et d'une puissance expressives rares. Dans le rôle d'Amalia, la soprano géorgienne **Nino Machaidze** a offert une performance d'une grâce et d'une vaillance bouleversantes. Sa voix, d'un argent lumineux et d'une agilité parfaite, a traversé avec une aisance souveraine les difficultés des airs de bravoure, notamment dans la sublime prière de l'acte II, « *Tu del mio Carlo al seno* ». Elle a su incarner toute la pureté et la résistance héroïque d'Amalia face à l'horreur. **Antonio Poli** s'est imposé dans le rôle de Carlo par l'élégance tragique de son phrasé et l'intensité de son engagement. Il a magistralement rendu les tourments du héros, depuis la nostalgie du « *O mio castel paterno* » jusqu'à l'explosion de désespoir final, naviguant avec une justesse poignante entre la fureur du chef de bande et la vulnérabilité de l'amant trahi. Le baryton sicilien **Nicola Alaimo** a campé un méchant d'une dimension shakespearienne. Sa voix puissante et aux couleurs sombres a donné toute son épaisseur au personnage de Francesco, de la froide calculatrice de l'air « *La sua lampada vitale* » aux terreurs paniques de son cauchemar à l'acte IV, un duo avec le prêtre Moser qui préfigure déjà le grandiose face-à-face de *Don Carlos*. La basse géorgienne **Giorgi Manoshvili**, malgré un rôle musicalement moins exposé, a marqué les esprits par la noblesse et l'émotion contenue de son incarnation du vieux comte. Son grand récit de l'acte III, « *Un ignoto tre lune or saranno* », où il raconte avoir été enterré vivant, a été un moment d'une intensité dramatique et vocale absolue. De son côté, **Carl Ghazarossian** a prêté sa voix au personnage crucial d'Arminio, le serviteur du Comte Massimiliano, avec un chant coloré et d'une précision exemplaire. **Thomas Dear** a apporté au prêtre Moser sa voix de

basse sombre et puissante, et insufflé une autorité morale et une gravité absolues à son personnage. Enfin, **Raphaël Brémard**, dans le rôle de Rolla, a incarné l'esprit de fraternité violente et de rébellion qui est le cœur de l'opéra, contribuant avec conviction à l'épaisseur dramatique des scènes de groupe et à la crédibilité de cette communauté de hors-la-loi.

Cette représentation de *I Masnadieri* a prouvé que cette œuvre de jeunesse, loin d'être un avatar mineur, est une étape cruciale où Giuseppe Verdi, nourri par le génie tragique de Schiller, forge déjà les armes musicales qui feront de lui le maître incontesté du drame lyrique. Un triomphe dont Marseille peut être fière, et qui, espérons-le, ouvrira la voie à de nouvelles productions de cette partition fascinante et injustement délaissée !

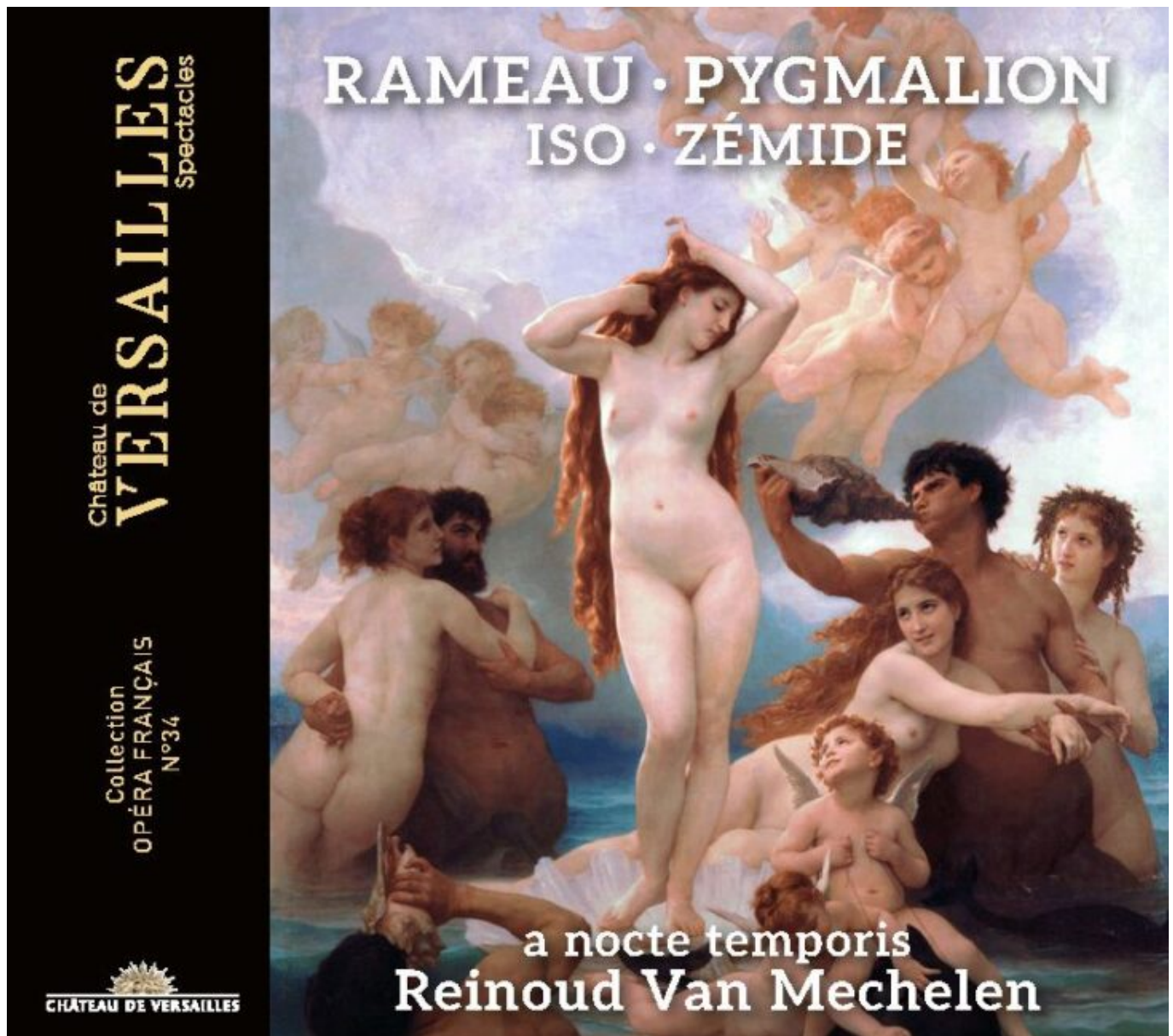


CRITIQUE, opéra (en version de concert). MARSEILLE, opéra municipal, le 8 février 2026. VERDI : I Masnadieri. N. Machaidze, N. Alaimo, A. Poli, G. Manoshvili... Orchestre Philharmonique de Marseille, Paolo Arrivabeni (direction).
Crédit photographique (c) Christian Dresse

CRITIQUE CD événement. Jean-Philippe RAMEAU : Pygmalion / Pierre ISO : Zémide. E. Nikolovska, R. van Mechelen, G. Blondeel, P. Estèphe... A Nocte Temporis, Reinoud van Mechelen (direction). 2 CD Château de Versailles Spectacles

Au crépuscule de l'âge baroque français, où le goût du public versait déjà vers la simplicité italienne, la scène de l'Académie Royale de Musique avait développé un art singulier : celui de composer une soirée par la juxtaposition de

courts « *Actes de ballet* ». Ce sont deux joyaux de ce genre, séparés par onze ans et un monde de notoriété, que l'indispensable *label Château de Versailles Spectacles* ressuscite aujourd'hui dans un double album qui est bien plus qu'une simple somme. Sous la houlette du ténor et chef Reinoud van Mechelen à la tête de son ensemble *A Nocte Temporis*, *Pygmalion* (1748) de Jean-Philippe Rameau, œuvre populaire et virtuose, et *Zémide* (1759) de Pierre Iso, rareté oubliée, entrent en un dialogue miroir où l'excellence révèle l'inconnu.



La genèse de ces deux œuvres résume les tensions d'une époque. D'un côté, J. P. Rameau, au sommet de son art, revisite le mythe ovidien du sculpteur amoureux pour en faire une fable scintillante, véritable manifeste du style français et écrin idéal pour la haute-contre, confié à la création à Pierre Jéliote. De l'autre, Pierre Iso, compositeur quasiment inconnu aujourd'hui, maître de musique à Moulins et défenseur acharné de la musique française face aux attaques de Rousseau, tente sa chance avec cet opus galant où l'Amour ruse pour vaincre le cœur d'une reine récalcitrante. Si *Pygmalion* fut un succès durable, *Zémide* ne connut qu'un maigre succès, vite balayé par

les modes nouvelles. Ce couplage n'est donc pas anodin : il constitue une archéologie musicale sensible, rendant justice à un « petit maître » au talent affirmé en le confrontant à son modèle, et offrant une vision panoramique du génie français des années 1750.

Ce projet, porté par le flair de **Reinoud van Mechelen**, prolonge et magnifie la voie ouverte dans deux précédentes parutions au même label, après [*Céphale et Procris d'Élisabeth Jacquet de La Guerre*](#) et tout récemment [*Médée et Jason de Joseph-François Salomon*](#) ; le talentueux flamand confirme ainsi, avec ***Pygmalion / Zémide***, sa quête exigeante et passionnante pour les trésors méconnus du répertoire versaillais. Sa marque de fabrique, à savoir une direction à la fois rigoureuse et inspirée doublée d'une prise de rôle vocal titanesque, trouve ici sa plus parfaite expression. Car dans le rôle-titre de Rameau, **Reinoud van Mechelen** se montre tout simplement époustouflant. Il embrasse le héros avec une palette vocale d'une richesse exceptionnelle, alliant un timbre velouté à des aigus radieux et des harmoniques graves d'une amplitude impressionnante. Mais au-delà de la technique, c'est la poésie qui domine. De la plainte désolée de « *Fatal Amour* » à l'extase mystérieuse devant l'éveil de la statue, son chant est un modèle d'intelligence et d'expressivité. Le point culminant est son air final, « *Règne, Amour* », mêlant virtuosité ornementale et lyrisme pur.

Cette performance vocale de chef-d'œuvre n'est rendue possible que par la symbiose qu'il entretient avec son propre orchestre. ***A Nocte Temporis***, formé de vingt-trois musiciens, brille ici de mille feux. La direction de van Mechelen est vivace et chaloupée, d'un naturel parfait dans les nombreuses danses. La magie opère particulièrement au pupitre des flûtes, tenu par les excellentes **Anna Besson** et **Sien Huybrechts**, qui méritent tous les éloges : du pétilllement des piccolos dans la *Loure des Grâces* à l'intimité des flûtes traversières dans la sublime *Sarabande pour la Statue*, elles tissent un fil sonore

ensorcelant. Face à ce *Pygmalion* omniprésent, la distribution qui l'entoure est irréprochable. L'éveil de la statue, incarnée par **Virginie Thomas**, est un moment de grâce pure, chanté avec noblesse et grandeur, des accents d'une belle fraîcheur et une souplesse remarquable. **Ema Nikolovska** apporte toute la véhémence nécessaire à la jalouse Céphise, tandis que **Gwendoline Blondeel** campe un Amour malicieux à souhait, à la voix opulente et à la longueur de souffle impressionnante. Le **Chœur de Chambre de Namur**, enfin, apporte sa touche finale d'excellence avec une homogénéité et une articulation parfaites.

Mais l'audace de ce disque réside bien dans son second volet, qui s'impose comme une véritable révélation. On sort de l'écoute de **Zémide** de **Pierre Iso** avec le sentiment exaltant d'une découverte majeure. L'œuvre, d'une inventivité foisonnante, révèle un compositeur en phase avec son temps, doté d'une harmonie riche et souvent surprenante, et d'un sens théâtral évident. L'influence de Rameau est palpable, mais la personnalité d'Iso s'affirme dans des figures d'accompagnement originales et des textures orchestrales variées. La distribution, en partie commune, se réinvente avec *brio*. **Ema Nikolovska** passe avec aisance du rôle secondaire de Céphise à celui, titulaire et charnu, de la reine Zémide. Elle y déploie une voix limpide et mordorée à la fois ainsi qu'un sens aigu de la dramaturgie, particulièrement touchante dans la scène où elle est frappée par la flèche de l'Amour. **Philippe Estèphe**, en Phasis, est tout simplement superbe, séduisant par son aisance, la richesse de ses harmoniques et avec une prononciation d'une grande clarté. Le duo des amants, « *Reçois nos vœux, Dieu que j'adore* », est un moment de douceur envoûtante. Enfin, **Gwendoline Blondeel**, dans le double rôle de l'Amour, confirme son statut d'interprète de premier plan, magnifiant le style par sa voix et son engagement.

Cet enregistrement, réalisé au Grand Manège de Namur en décembre 2024, est d'une clarté et d'une précision

exemplaires. Comme à son habitude, le **label Château de Versailles Spectacles** signe une présentation soignée, enrichie d'une passionnante notice de **Benoît Dratwicki**, indispensable pour apprécier la genèse et les enjeux de ces œuvres. En confrontant Rameau et Iso, **Reinoud van Mechelen** et **A Nocte Temporis** nous offrent le triomphe d'une esthétique et d'une quête musicologique passionnée, et surtout, de l'Amour comme force créatrice et libératrice. De la pierre animée de Galatée au cœur glacé de Zémide qui fond, le même souffle vivifiant parcourt ces partitions, porté par des interprètes au sommet de leur art. Ce double CD ne comble pas seulement un vide discographique, mais s'impose d'emblée comme une référence absolue, l'une des plus belles réussites du label CVS !

**CRITIQUE CD événement. Jean-Philippe RAMEAU : Pygmalion /
Pierre ISO : Zémide. E. Nikolovska, R. van Mechelen, G.
Blondeel, P. Estèphe... A Nocte Temporis, Reinoud van Mechelen
(direction). 2 CD Château de Versailles Spectacles. CLIC de
CLASSIQUENEWS**



CRITIQUE, danse. AIX-EN-PROVENCE, Le Pavillon Noir, le 6 février 2026. « KillMe » par Marina OTERO

Six ans après l'onde de choc provoquée par *FuckMe* (créé en 2020, mais que nous n'avions pu voir que deux ans plus tard, au *Teatro Rivoli* de Porto) et l'introspection minimale de *LoveMe* (que nous avions découvert, lors de sa création française, au *Printemps des Comédiens* de Montpellier), Marina Otero referme la boucle de sa trilogie existentielle avec *KillMe*, donné ce vendredi 6 février 2026 au Théâtre du Pavillon Noir, à Aix-en-Provence. Ce lieu mythique, conçu par Rudy Ricciotti pour le *Ballet Preljocaj*, écrin de béton et de lumière où la danse contemporaine respire dans toute sa noblesse, a exulté ce soir-là comme rarement. La scène, nue et immense, s'est transformée en un champ de bataille intime où la performeuse argentine, fidèle à sa réputation d'iconoclaste, a livré le plus déchirant et le plus abouti de ses autoportraits.

Avec *KillMe*, Marina Otero pousse l'exercice autobiographique jusqu'à ses limites les plus extrêmes. Ce dernier volet, loin d'être une conclusion paisible, est une plongée en apnée dans les abysses de la psyché. Le diagnostic posé – un trouble *borderline* – n'est pas ici un simple motif dramatique, mais le prisme déformant à travers lequel toute l'œuvre se réinvente.

La performeuse parle frontalement, sans fard, de souffrance psychique, d'amours toxiques, de violences conjugales. Chaque mot est une lame, chaque silence un gouffre. Mais là où d'autres sombreraient dans le *pathos*, Marina Otero transforme cette matière brute en une cérémonie cathartique d'une puissance inouïe.

La scène du ***Pavillon Noir*** devient alors un territoire mouvant, peuplé de six interprètes. D'abord présentés comme des doubles, des miroirs dociles de son *ego* tourmenté, ils s'émancipent progressivement. Les corps se heurtent, se cherchent, s'abandonnent dans des tableaux chorégraphiques où le désir le plus brûlant côtoie l'autodestruction la plus sourde. Chaque interprète, en se libérant de l'emprise de la chorégraphe, révèle son propre chaos intérieur, créant une polyphonie de douleurs et de révoltes. Ce n'est plus un seul en scène, mais une constellation de fragilités exposées à l'état brut.



La musique, elle, amplifie cette tempête émotionnelle avec une intelligence rare. Le baroque sacré de Bach dialogue avec les tubes *pop* de Miley Cyrus, créant des contrastes saisissants qui soulignent l'écartèlement permanent de l'artiste. Les récits, entrecoupés de silences et de mouvements saccadés, dessinent un autoportrait intense où la provocation, concept si cher à Marina Otero, devient un cri de vérité. La mort, la mémoire, la violence et l'abandon se mêlent dans une danse macabre aussi éblouissante que dérangeante.

À la croisée de la danse contemporaine, de la performance et de l'autobiographie, ***KillMe*** s'impose comme un manifeste incandescent. L'art et la vie s'y embrasent dans une fusion totale, laissant le public du Pavillon Noir ébranlé, bouleversé, mais également émerveillé par une telle radicalité esthétique et humaine. Marina Otero, en achevant cette *trilogie*, ne signe pas un adieu, mais un testament artistique d'une sincérité rare : elle a offert à la scène le plus beau des cadeaux, celui de son intimité en feu, et le théâtre aixois, en retour, a rendu hommage à cette flamme par une ovation qui semblait ne jamais vouloir s'éteindre !...



**CRITIQUE, danse. AIX-EN-PROVENCE, Théâtre du Pavillon Noir, le
6 février 2026. « KillMe » par Marina OTERO. Crédit
photographique (c) Marina Caputo**