

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille. THOMAS : Hamlet. J. Osborn, A. Zaharia, C. Margaine, J. Teitgen... Krzysztof Warlikowski / Michael Schönwandt

Créée en 2023 [avec le baryton Ludovic Tézier](#), la production d'*Hamlet* d'Ambroise Thomas (1811-1896) revient à l'Opéra Bastille dans sa version pour ténor. Autour d'un plateau vocal de haut vol, le spectacle imaginé par l'imprévisible Krzysztof Warlikowski explore brillamment la psyché de l'un des personnages emblématiques du drame shakespearien, en l'enfermant dans un hôpital psychiatrique, comme condamné à revivre éternellement les événements tragiques de son existence.

Hamlet (1868) semble retrouver une place au répertoire lyrique, comme le prouvent les récentes productions présentées [à l'Opéra-Comique](#) ou à [Angers-Nantes Opéra](#). Cette résurgence permet de redécouvrir une partition longtemps éclipsée par les grands opéras français de la même époque, malgré l'incontestable succès rencontré de son vivant. Thomas ne cherche pas à rivaliser avec les effets de masse des modèles du genre, préférant mettre au centre de l'attention la clarté de la déclamation, l'expressivité du chant et la caractérisation des personnages. L'orchestre accompagne plus

qu'il ne domine, avec une économie de moyens qui rappelle parfois l'art de Meyerbeer, débarrassé de tout effet spectaculaire. Quelques traits de couleur, comme la présence remarquée du saxophone, suffisent à singulariser une orchestration qui reste essentiellement au service des voix. **Michael Schönwandt** en révèle toute la finesse en un geste d'une douceur sans afféterie, qui tisse des lignes claires et subtiles, toujours au service de l'action dramatique.

L'adaptation de Shakespeare par **Jules Barbier** et **Michel Carré** conserve une efficacité remarquable, en resserrant l'intrigue autour des enjeux principaux, débarrassés de leur dimension philosophique : le spectre du père, les désirs de vengeance, la culpabilité de Gertrude, la folie d'Ophélie et le conflit entre Hamlet et son oncle Claudius. Surtout, le livret ne relâche jamais la tension, malgré des scènes délibérément étirées. Même lorsque l'opéra s'éloigne de Shakespeare, notamment lors du dénouement heureux préservant la vie d'Hamlet, il parvient à convaincre de sa force dramatique. C'est précisément cette différence finale avec l'original qui inspire la mise en scène de Krzysztof Warlikowski : la fascination pour la condamnation à survivre d'Hamlet prend la forme d'un traumatisme familial insoluble, en forme de cauchemar perpétuel.



Le spectacle surprend tout d'abord en recomposant la temporalité de l'ouvrage. Le premier acte se situe vingt ans après les événements, avant que l'action ne bascule dans le passé jusqu'à un dernier acte à nouveau placé dans le temps présent. Cette construction en arche propose une cohérence nouvelle au livret, où les épisodes revécus par Hamlet apparaissent comme autant de souvenirs ou de fantasmes d'un homme prisonnier de lui-même. Le superbe décor aux allures carcérales, revisité de manière virtuose tout du long, impose une atmosphère initiale sombre et étouffante, en contraste avec les accoutrements et attitudes volontairement grotesques des personnages – comme autant d'irruptions de l'imaginaire. Danse et mime occupent ainsi une place essentielle, faisant surgir sur scène des figures silencieuses qui prolongent ou déforment l'action chantée, tout en brouillant les frontières

entre rêve et réalité.

Les références artistiques prolongent cette lecture, notamment les extraits du film *Les Dames du bois de Boulogne* (1945) de Robert Bresson, diffusés sur un vieux téléviseur, tandis que l'immense lune qui domine le plateau peut évoquer aussi bien le temps suspendu, la nuit éternelle ou le monde féminin. Les visions de l'enfance abondent, comme pour signifier le sacrifice d'une vie adulte inaboutie : Ophélie apparaît plusieurs fois grimée en petite fille, comme plusieurs choristes dans les scènes hallucinatoires, tandis que le Spectre du père prend les traits d'un inquiétant clown blanc, doté des griffes de *Nosferatu*. Warlikowski minore en revanche les rapports troubles entre Hamlet et sa mère (comme a pu le faire, entre autres, Olivier Py avant lui...) : Gertrude demeure une figure froide et distante, comme un contrepoint réaliste aux visions de son fils. Enfin, la folie d'Ophélie constitue un autre visage de l'enfermement : à l'obsession d'Hamlet pour son passé répond le refuge de la jeune femme dans un monde intérieur protecteur, qui la soustrait progressivement à son entourage mortifère.

A ce foisonnement d'une grande force visuelle répond un plateau vocal tout aussi investi, qui reçoit une ovation méritée en fin de représentation. **John Osborn** impose un Hamlet d'une diction toujours étourdissante, servie par un sens dramatique très sûr. L'agilité reste remarquable sur toute la tessiture, avec une clarté d'émission notable dans les changements de registre. A ses côtés, **Adela Zaharia** se montre un cran en dessous pour la prononciation, avec un *vibrato* prononcé dans ses premières interventions. Elle séduit davantage dans ses grands airs, parmi les plus exigeants de la partition, faisant valoir le velouté de son timbre et son engagement toujours juste. **Jean Teitgen** assure une présence ténébreuse saisissante, avec une magnifique résonance et une projection souveraine. On retrouve avec bonheur le tempérament flamboyant de **Clémentine Margaine**, qui investit Gertrude d'une

voix gorgée de couleurs et d'intentions, au service d'un rôle qui lui va comme un gant. Les seconds rôles montrent aussi un haut niveau, au premier rang desquels **Julien Henric**, très engagé en Laërte, tout autant que **Laurent Naouri**, en spectre inquiétant. Enfin, le Chœur de l'Opéra de Paris complète cette réussite par sa cohésion et sa parfaite mise en place, démontrant toute son adéquation avec le répertoire national.



CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille. THOMAS : Hamlet. John Osborn (Hamlet), Adela Zaharia (Ophélie), Jean Teitgen (Claudius), Clémentine Margaine (Gertrude), Julien Henric (Laërte), Laurent Naouri (Spectre), Manase Latu (Marcellus), Vartan Gabrielian (Horatio), Chœur et Orchestre de l'Opéra national de Paris, Ching-Lien Wu (cheffe de chœur), Michael Schønwandt (direction musicale) / Krzysztof Warlikowski (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra national de Paris, jusqu'au

**CRITIQUE, festival. FESTIVAL
BERLIOZ (Château Louis XI),
le 25 août 2026. BERLIOZ : La
Damnation de Faust. A. Bré,
J. Schütz, A. Roslavets.
Orchestre Appassionato, Choeur
Spirito et Choeur d'Auvergne-
Rhône-Alpes, Mathieu Herzog
(direction musicale)**

Parmi les spectacles les plus attendus du *Festival Berlioz*, *La Damnation de Faust* (1846) ose associer choristes amateurs et professionnels pour un résultat de très bonne tenue. Les solistes, au style disparate, déçoivent en comparaison, autour d'une direction franche et énergique, qui

gagnerait à davantage de respiration.

Il faut saluer le pari généreux du Festival Berlioz de réunir les **Choeurs** (amateurs) **d'Auvergne-Rhône-Alpes** et leur équivalent professionnel ***Spirito***, longtemps dirigé par Nicole Corti et désormais par **Thibaut Louppe** (depuis 2025). Il s'agit là d'une aventure collective à l'image de l'esprit chaleureux qui anime les lieux, où la musique se prolonge jusque dans les rues et les abords du château. Toujours aussi effervescente, la cour du château mêle *food trucks*, boutiques éphémères et curiosités, à l'image de ce cheval monumental, issu d'une ancienne production consacrée aux *Troyens* ([voir en 2023](#)). Une présence incongrue et familière à la fois, qui rappelle combien, ici, les spectacles laissent une empreinte dans la ville, bien au-delà du temps de la représentation.

Un peu plus tôt, l'Eglise de la cité avait accueilli une création originale réunissant pour la première fois la pianiste **Marie-Josèphe Jude** et la récitante **Rima Abdul-Malak**. La lecture musicale en hommage à George Sand et aux poétesses qui lui ont succédé est un prétexte à faire partager tout l'amour de l'ancienne ministre de la culture pour la poésie, en une éloquente simplicité, sans ostentation. La fin du spectacle, particulièrement émouvante dans sa place donnée aux cultures du Moyen-Orient, trouve un ton plus militant, en soutien à toutes celles qui luttent aujourd'hui contre l'oppression.



Retour à *La Damnation de Faust*, dont les forces chorales constituent assurément l'un des atouts de cette version de concert. Le rassemblement de choristes venus de différents horizons témoigne d'une belle homogénéité, sans qu'il soit possible de distinguer les apports des uns ou des autres. C'est notamment le cas dans les grandes scènes collectives, où l'enthousiasme ne se départit pas d'une réelle précision. Les parties plus contemplatives du début laissent toutefois entrevoir quelques raideurs, à l'image de la direction vigoureuse de **Mathieu Herzog**, surtout connu en tant qu'altiste du Quatuor Ebène. Le chef français peine en effet à fouiller les états d'âme de Faust, en privilégiant la mélodie principale au détriment des détails, volontiers sacrifiés dans cette vision aux ponctuations marquées. Il se rattrape dans les parties plus orageuses, mais son approche de ce répertoire reste trop compacte et anguleuse pour convaincre sur la durée.

Dans ce contexte, les solistes réunis n'offrent pas davantage de consolation. La voix fluette d'**Ambroisine Bré** (Marguerite) ravit par son raffinement et son agilité sur toute la tessiture, mais peine à convaincre dans les intentions dramatiques, beaucoup trop timorées et extérieures. A ses

côtés, **Jérémie Schütz** (Faust) donne davantage de force de conviction, mais déçoit par un *vibrato* envahissant, sans parler d'une émission engorgée dans le médium et d'une diction perfectible. On lui préfère nettement le Méphistophélès engagé d'**Alexander Roslavets**, qui compense un manque de couleurs et de graves par un sens du théâtre affirmé, toujours décisif dans ce rôle.

CRITIQUE, opéra. LA COTE-SAINT-ANDRE, Festival Berlioz, le 25 août 2026. BERLIOZ : La Damnation de Faust. Ambroisine Bré (Marguerite), Jérémie Schütz (Faust), Alexander Roslavets (Méphistophélès), Arthur Dougha (Brander), Orchestre Appassionato, Chœur Spirito, Chœur amateur d'Auvergne-Rhône-Alpes, Mathieu Herzog (direction musicale). Photo (c) Bruno Moussier

CRITIQUE, festival. FESTIVAL BERLIOZ (Saint-Antoine l'Abbaye), le 24 août 2026. BEETHOVEN : Missa Solemnis.

Le Cercle de l'harmonie, Jérémie Rhorer (direction)

Basés traditionnellement à La Côte-Saint-André, ville natale de Berlioz, les concerts du festival dédié au compositeur français n'en oublient pas de faire rayonner les autres hauts lieux du département de l'Isère, comme c'est le cas pour cette soirée entièrement dédiée à Ludwig van Beethoven, dans le cadre majestueux de l'Eglise abbatiale de Saint-Antoine l'Abbaye.

C'est là une idée judicieuse, tant cette cité médiévale (classée parmi les plus beaux villages de France en 2025) offre de charme, à quelques encablures de la Drôme. On ne peut qu'être émerveillé de la richesse décorative intérieure de cette Eglise, entre l'orgue monumental du 18ème siècle, l'autel sculpté ou la châsse de Saint-Antoine, tout autant que les nombreuses chapelles peintes ou le chœur majestueux (stalles et tableaux). Si l'acoustique très réverbérée nécessite un placement au plus près des interprètes, elle se prête surtout au domaine vocal, comme celui incarné par la monumentale *Missa Solemnis* (1823) de **Ludwig van Beethoven**.

Chaque nouvelle écoute de ce chef d'oeuvre ne peut manquer de surprendre par sa modernité : après avoir révolutionné la symphonie en l'ancrant dans une vision résolument romantique, le compositeur allemand semble vouloir faire de même avec le répertoire religieux. Après ces deux premiers essais au langage plus accessible (*Le Christ au mont des oliviers* en 1801, puis la *Messe en ut majeur* en 1807), Beethoven cherche à dépasser la lisibilité dramatique immédiate, préférée pour ses huit premières *symphonies*. A rebours des messes de son époque,

telles que celles de son ancien professeur Haydn, la *Missa Solemnis* entremêle ainsi écriture symphonique, contrepoint savant et expression profondément personnelle.



Familier de l'oeuvre qu'il a proposée plusieurs fois au concert, **Jérémie Rhorer** poursuit l'exploration de ce répertoire en un style flamboyant, aux contrastes assumés. Ses phrasés, aux *tempi* fiévreux et sans *vibrato*, laissent entrevoir quelques superbes détails, grâce à son attention aux nuances. Le soin apporté à la pulsation rythmique donne à l'architecture globale une assise toujours en mouvement, aux effets de fondu souvent fascinants dans leur entrelacement. Le chef français impressionne surtout dans ses déflagrations sonores, souvent suivies, au moyen d'une mise en place parfaite, d'un magma sonore planant.

Malgré quelques verdeurs, on se délecte également de la qualité des timbres sur instruments d'époque du **Cercle de l'Harmonie**, particulièrement les couleurs mordantes du contrebasson. Formé en 2017 à Rocamadour, l'ensemble vocal **La Sportelle** relève le défi contrapuntique de cette partition

dantesque, bien aidé par la vigueur de ses attaques. Si les sopranes apparaissent plus affûtées que les autres pupitres, témoignant de leur aisance technique, ce léger déséquilibre sonore n'affecte pas la cohérence globale.

On ne peut malheureusement en dire autant au niveau des solistes, tant la projection insolente de la soprano australienne **Eleanor Lyons** a tendance à couvrir ses comparses. Elle met en avant un timbre superbe en pleine voix, mais montre quelques raideurs d'articulation, surtout dans le médium. Plus discrète en comparaison, **Valentina Stadler** fait valoir une musicalité de grand style, de même que **Daniel Behle**, malgré une émission un peu engorgée. Enfin, **Johannes Weisser** complète solidement cette distribution, faisant oublier un léger manque de graves par son engagement constant.

CRITIQUE, festival. FESTIVAL BERLIOZ (Saint-Antoine l'Abbaye),
le 24 août 2026. BEETHOVEN : Missa Solemnis. Le Cercle de
l'harmonie, Jérémie Rhorer (direction). Crédit photo (c) Bruno
Moussier

CRITIQUE, opéra. PESARO,

Teatro Rossini, le 21 août 2026. ROSSINI : Le Siège de Corinthe. Davide Livermore / Carlo Rizzi

Présenté pour la première fois dans sa version intégrale au *Rossini Opera Festival* de Pesaro en 2000, puis repris en 2017, *Le Siège de Corinthe* fait son retour dans la ville natale de Gioacchino Rossini : pour fêter le bicentenaire de la création, une nouvelle production est confiée cette année à Davide Livermore, qui s'interroge sur les illusions du patriotisme et les méfaits de la guerre, autour d'un plateau vocal de toute beauté.

Quoi de plus passionnant que de pouvoir comparer l'évolution stylistique de Rossini sur deux soirées consécutives dédiées à des partitions que tout oppose ? Entre la farce en un acte *L'occasione fa il ladro* (1812) et la tragédie lyrique en trois actes *Le Siège de Corinthe* (1826), on pourrait croire que des compositeurs différents sont à la manoeuvre. Il n'en est pourtant rien, et c'est bien là la preuve du génie rossinien que de nous éblouir dans le *brio* irrésistible de ses *crescendi* pétillants, puis de dévoiler un art dramatique grandiose et non moins accompli, tout en se pliant au goût français pour l'occasion. *Le Siège de Corinthe* a en effet été adapté d'un précédent opéra écrit en italien, *Mahomet II* (1820), qui n'avait pas rencontré le succès à la création à Naples. C'est peut-être la raison pour laquelle Rossini a eu envie de le remettre sur le métier, en le faisant traduire dans la langue de Molière, puis en composant plusieurs passages originaux,

notamment pour le ballet et pour une grande partie du 3e acte.



Si l'ouvrage montre quelques raideurs dans les verticalités des actes extérieurs, il le doit avant tout à son livret particulièrement belliqueux, qui raconte les suites de l'affrontement contre l'agresseur turc, après la chute de l'empire byzantin. Étonnamment réduit sur la durée, le drame amoureux impossible entre tenants des camps opposés se concentre surtout au 2e acte, laissant entrevoir quelques parenthèses apaisées, parmi les plus réussies. Déjà problématique dans les années 1820, l'opéra s'inscrit dans le souvenir très vif de la guerre d'indépendance grecque, alors en cours, et réactive l'opposition manichéenne entre chrétiens et musulmans. On mesure toute la difficulté de représenter un tel ouvrage de nos jours, avec un ennemi aussi clairement désigné du doigt, surtout dans un contexte où certains cherchent à imposer l'idée d'un affrontement de civilisation entre Occident et Orient, aux conséquences mortifères.

La mise en scène a donc une responsabilité évidente, afin d'éviter de reconduire le message passéiste d'un « péril héréditaire », incarné par l'envahisseur musulman. Pour pallier cet écueil, **Davide Livermore** choisit de montrer une vision idéalisée de la Grèce antique, à travers des vidéos

omniprésentes au *kitsch* assumé, mais dont la naïveté même participe au propos. Temples immaculés, paysages paradisiaques, mer azurée : toute une civilisation se trouve ainsi érigée en objet de contemplation, comme si l'humanité avait toujours su identifier ce qu'elle avait de plus beau, sans jamais parvenir à le préserver. Le paradoxe du Siège de Corinthe est bien là : pour garder leur morale sauve, les Grecs sont prêts à tout sacrifier, jusqu'à refuser la seule issue permettant d'éviter la guerre, c'est-à-dire le mariage entre Mahomet II et Pamyra.

Les images contemporaines qui envahissent progressivement le plateau, jusqu'aux déchets à l'arrière-scène, prennent dès lors une signification moins univoque qu'une simple dénonciation de la barbarie humaine. Elles évoquent l'avenir incertain d'une civilisation qui a atteint son zénith, à rebours de l'illusion d'un progrès éternel, professée par un oracle mensonger (« *la patrie reverra ses beaux jours* »). La mise en scène touche aussi à notre fascination pour les ruines, notre empressement à exhumer et à documenter les vestiges des civilisations disparues, comme si l'archéologie pouvait réparer ce que l'histoire a détruit. Livermore tend au spectateur un miroir assez cruel : pourquoi sommes-nous capables de déployer des trésors d'ingéniosité pour exhumer ou piller les fragments du passé, quand cette même énergie pourrait être consacrée à préserver l'homme des destructions et des massacres qui les accompagnent ? On notera toutefois une certaine redondance dans la mise en scène, au fil des trois actes, comme si Livermore voulait appuyer son propos jusqu'à lui donner une parfaite lisibilité : celui d'une nécessaire concorde entre les humains.



Pour porter ce drame flamboyant, Pesaro parvient à réunir un plateau vocal de haute volée, particulièrement à l'aise dans la prononciation du français, ce qui est d'autant plus remarquable qu'aucun francophone ne figure dans la distribution. **Maxim Mironov** (Néoclès) s'impose dans un rôle exposé, où sa voix blanche et sa projection modeste sont compensées par une tenue de ligne d'une souplesse exemplaire, au raffinement toujours en phase avec le style déclamatoire de la tragédie lyrique. On aime aussi la technique vocale superlative d'**Adrian Sâmpetean** (Mahomet II), qui allie force et sensibilité pour tenter de convaincre la versatile Pamyra. C'est précisément dans ce rôle que **Vasilisa Berzhanskaya** brûle les planches, en recueillant des applaudissements nourris, amplement mérités, en fin de représentation. La chanteuse russe montre un instrument ample sur toute la tessiture, aux couleurs superbes, sans parler de ses accents tranchants, impressionnants dans les scènes tragiques. Seules les vocalises se montrent plus timides, à l'instar de la diction précipitée dans les accélérations. A ses côtés, **Matteo Roma** donne à son Cléomène une présence vocale solide, à l'émission franche, tandis que **Simón Orfila** s'impose par son autorité solaire, parfaitement projetée, lors de son air brillant en fin de soirée.

Enfin, **Carlo Rizzi** empoigne ses troupes avec des *tempi* vifs,

insufflant beaucoup de vigueur au drame. Il sait aussi s'apaiser dans les parties mesurées pour laisser s'exprimer la musicalité des timbres de l'**Orchestre du Teatro Comunale de Bologne**, très investi tout au long du spectacle.

CRITIQUE, opéra. PESARO, Teatro Rossini, le 21 août 2026. ROSSINI : Le Siège de Corinthe. Adrian Sâmpetean (Mahomet II), Matteo Roma (Cléomène), Vasilisa Berzhanskaya (Pamyra), Maxim Mironov (Néoclès), Simón Orfila (Hiéros), Tianxuefei Sun (Adraste), Giuseppe De Luca (Omar), Anna-Doris Capitelli (Ismène), Coro del Teatro Ventidio Basso, Pasquale Veleno (chef de chœur), Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, Carlo Rizzi (direction musicale) / Davide Livermore (mise en scène). A l'affiche du festival Rossini à Pesaro, les 11, 14, 17 et 21 août 2026. Photo (c) Rossini Opera Festival

CRITIQUE, opéra. PESARO, Teatro Rossini, le 22 août 2026. ROSSINI : La Scala di seta. Damiano Michieletto / Iván López-Reynoso

Présentée en 2009 et reprise en 2011, la

désopilante production de *La Scala di seta*
imaginée par Damiano Michieletto fait son retour
au *Rossini Opera Festival* de Pesaro, avec un
plateau vocal en grande partie renouvelé et de
qualité plus inégale.

Si *La Scala di seta* (1812) fait partie des farces du début de carrière de Rossini, elle diffère pourtant grandement de *L'occasione fa il ladro*, composée la même année : c'est ce que montre l'écoute successive des deux ouvrages à Pesaro. Proche du vaudeville, *La Scala di seta* possède une énergie roborative portée par une succession de quiproquos, mais souffre d'un livret moins fluide et inventif que celui de *L'occasione*. Les personnages commentent ainsi souvent leurs états d'âme, au lieu de faire avancer l'action par leurs actes. La construction de l'opéra apparaît aussi plus fastidieuse, avec une succession mécanique d'airs et de récitatifs, malgré quelques ensembles réussis.

La direction analytique et peu imaginative d'**Iván López-Reynoso** contribue à cette impression d'un ouvrage classique dans sa structure formelle, heureusement éclairé de quelques traits de génie, notamment l'air du serviteur qui s'endort peu à peu, à mesure que le *tempo* ralentit. Le plateau vocal réuni assure l'essentiel, mais sans atteindre les sommets, notamment dans les ensembles peu en place. Convainquante sur le plan théâtral, **Hasmik Torosyan** (Giulia) fait oublier une projection un rien trop puissante par sa technique vocale solide. Son timbre perd toutefois en substance dans les accélérations et les vocalises, là où son émission en pleine voix lui est plus favorable. À ses côtés, **Paolo Bordogna** (Germano) fait entendre un instrument fatigué dans l'aigu, mais sait convaincre dans les situations comiques, grâce à ses phrasés agiles. **Alasdair Kent** (Dorvil) déçoit en revanche par son émission trop nasale et engorgée, tandis que **Iurii Samoilov** (Blansac) adopte un chant en force, un choix finalement cohérent avec son rôle de macho peu subtil.

La mise en scène de **Damiano Michieletto** place les interprètes dans une sorte de maison de poupée, privée de cloisons. Les limites de chaque pièce apparaissent grâce à un dispositif ingénieux de réflexion en miroir, qui offre une autre perspective, vue d'en haut. Ce procédé minimaliste

évoque le film *Dogville* (2003) de Lars von Trier, tout en conservant plusieurs éléments de mobilier. Le spectateur a ainsi le plaisir de se délecter de cette double vue, qui renforce la dimension d'automate de chaque personnage, comme une ruche bourdonnante d'activité. Michieletto renforce aussi la caractérisation des rôles par une direction d'acteur affûtée, en particulier grâce au Bartolo fantasque et enfantin de Germano.

CRITIQUE, opéra. PESARO, Teatro Rossini, le 22 août 2026. ROSSINI : La scala di seta. Enrico Iviglia (Dormont), Hasmik Torosyan (Giulia), Mara Gaudenzi (Lucilla), Alasdair Kent (Dorvil), Iuri Samoilov (Blansac), Paolo Bordogna (Don Germano), Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, Iván López-Reynoso (direction musicale) / Damiano Michieletto (mise en scène). A l'affiche du festival Rossini à Pesaro, les 13, 16, 19 et 22 août 2026. Photo (c) Rossini Opera Festival

CRITIQUE, opéra. PESARO, Teatro Rossini, le 20 août 2026. ROSSINI : L'occasione fa il ladro. Jean-Pierre Ponnelle / Alessandro Bonato

Parmi les événements incontournables de la saison estivale, le *Rossini Opera Festival* de Pesaro accueillait cette année la reprise de l'une de ses

productions emblématiques, créée en 1987 par Jean-Pierre Ponnelle : la farce en un acte *L'Occasione fa il ladro* (1812) s'épanouit dans un cadre d'une élégance suprême, en forme d'hommage aux artifices du théâtre.

Créé en 1980, le festival Rossini de Pesaro contribue chaque été au rayonnement de la ville natale du compositeur, déjà prise d'assaut par les touristes attirés par la fraîcheur de cette cité balnéaire, comme par son centre piétonnier, commerçant et dynamique. Si le cœur de ville n'offre pas de charme immédiat, il gagne à être parcouru patiemment, afin d'y découvrir les joyaux éparpillés ici et là, de la pinacothèque du *Palazzo Mosca* aux villas *Belle Epoque* du bord de mer. Mais c'est bien entendu la star locale Rossini qui concentre toute l'attention, de sa maison natale au musée qui lui est dévolu dans le *Palazzo Montani Antaldi*, sans oublier le ravissant théâtre qui porte son nom.

C'est précisément au **Teatro Rossini** que l'on retrouve la production de *L'occasione fa il ladro*, qui surprend d'emblée par l'épure de son plateau nu, rapidement animé pendant l'orageuse ouverture : le metteur en scène français **Jean-Pierre Ponnelle** (1932-1988) réalise à cette occasion son unique spectacle pour Pesaro, un an avant sa disparition prématurée. Son travail, visuellement splendide, sonne comme une déclaration d'amour à la mécanique de précision du théâtre, révélée dans toutes ses composantes artisanales, dont l'effervescence fiévreuse colle à merveille au tempérament rossinien. En choisissant de montrer ce qui est habituellement caché au public, Ponnelle construit à vue les éléments du décor, au moyen de rampes et de toiles peintes à l'ancienne, sans jamais chercher à dissimuler le rôle clé des techniciens du plateau.



Derrière cette démonstration virtuose de la machinerie scénique comme art visuel se dessine également une lecture originale de la comédie. Elle s'appuie astucieusement sur le dernier couplet du livret « *si par hasard l'occasion fait devenir l'homme voleur, il y a parfois une raison qui peut le légitimer* » : Ponnelle trouve ainsi la clé de sa mise en scène, en faisant du valet Martino une sorte de double du compositeur, en maître de cérémonie qui tire les ficelles de l'action. A la manière d'un conte de Dickens revisité facétieusement, l'imposante valise transportée au début devient ainsi la matrice de tout le spectacle, dont sortent personnages, accessoires et éléments de décor, pour dévoiler sous nos yeux d'enfants ébahis toute la magie de l'illusion théâtrale.

Parmi les artisans de la réussite de la soirée figure également l'**Orchestre symphonique G. Rossini**, dont l'affinité avec le *brio* rossinien s'entend d'emblée. Le chef italien **Alessandro Bonato** (né en 1995) donne à sa direction des allures chambristes, aux graves discrets et d'une douceur

ouatée dans les parties apaisées, notamment l'air d'entrée de Berenice. Le plateau vocal donne quant à lui beaucoup de satisfactions, au premier rang desquelles la prestation de grande classe de **Matteo Mancini** (Parmenione), aux phrasés éloquents et à la projection insolente, d'une parfaite diction. On aime aussi le timbre chaleureux et l'émission lumineuse de **Martiniana Antonie** (Ernestina), en piquante soubrette, tandis que **Damiana Mizzi** (Berenice) fait oublier quelques raideurs dans les piani par un tempérament bienvenu dans les envolées tempétueuses. Si **Giuseppe Toia** (Martino) pêche par une tessiture grave modeste, il assure toutefois l'essentiel par sa présence espiègle, tandis que **Dave Monaco** (Alberto) fait montre d'une ligne élégante, souple et sereine, à même de contraster avec l'aplomb mordant de son rival Parmenione.

CRITIQUE, opéra. PESARO, Teatro Rossini, le 20 août 2026. ROSSINI : L'occasione fa il ladro. Damiana Mizzi (Berenice), Martiniana Antonie (Ernestina), Dave Monaco (Alberto), Matteo Mancini (Parmenione), Giuseppe Toia (Martino), Manuel Amati (Don Eusebio), Giulio Zappa (piano forte), Orchestra Sinfonica G. Rossini, Alessandro Bonato (direction musicale) / Jean-Pierre Ponnelle (mise en scène). A l'affiche du festival Rossini à Pesaro, les 12, 15, 18 et 20 août 2026. Crédit photo (c) Rossini Opera Festival

CRITIQUE, concert. PARIS, Maison de la radio et de la

musique, le 25 juin 2026.
KORNGOLD : Robin des bois /
PROKOFIEV : Alexandre Nevski.
Olesya Petrova (mezzo), Chœur
de Radio France, Orchestre
National de France, Frank
Strobel (direction)

Les forces réunies de l'Orchestre national de France et du Chœur de Radio France nous invitent à une confrontation passionnante entre deux ouvrages majeurs composés pour le cinéma en 1938 : *Robin des bois* de Korngold dialogue avec *Alexander Nevski* de Prokofiev. Donné d'une traite sans entracte, ce concert a pour atout la présence de Frank Strobel (né en 1966), un des grands spécialistes actuels de ce répertoire, que nous avons déjà entendu à Toulouse en début d'année, dans un copieux programme hollywoodien.

Le chef allemand s'est notamment distingué par la réalisation de l'édition critique de la partition intégrale du film *Alexander Nevski*, qu'il a enregistré au disque avec l'Orchestre symphonique de la Radio de Berlin, en 2003. Cette version comprend environ 20 minutes supplémentaires par rapport à la cantate qu'en tira Prokofiev dans la foulée du film, habituellement choisie de nos jours, comme c'est le cas pour ce concert. Dans le contexte actuel du conflit avec

l'Ukraine, son texte très guerrier pose aujourd'hui question, en ce qu'il célèbre l'héroïsme et la défense de la patrie russes face aux envahisseurs (ici suédois et allemands). Pour autant, le film doit surtout être contextualisé en tant qu'outil de propagande au service du pouvoir soviétique de l'époque, alors sous la menace du régime nazi. Sa musique reste l'un des jalons majeurs du XXème siècle, dont on ne saurait se passer, tout en préservant la nécessaire distance critique vis-à-vis de son livret.

Donné en seconde partie, le début inoubliable de la *cantate* résonne de ses accents dramatiques, à l'orchestration épurée. Tout le souffle épique de Prokofiev, proche de l'inspiration mélodique du ballet contemporain *Roméo et Juliette* (1935), parcourt chaque pupitre avec le geste parfaitement architecturé de Strobél. Très attentif à la dynamique, l'Allemand ne cherche pas à faire ressortir les détails et insiste sur la fluidité des transitions comme la clarté des plans sonores, toujours au service de l'efficacité dramatique. Sans aucun temps mort, ce geste classique évite tout pathos excessif. L'un des grands moments de l'ouvrage revient au chant incarné et puissant d'**Olesya Petrova**, admirable de bout en bout par sa souplesse de transition entre les registres, comme la beauté de ses graves veloutés. Si le **Chœur de Radio France** manque parfois de mordant dans les verticalités face à l'**Orchestre national de France**, il séduit par sa capacité à sculpter les grandes envolées homophoniques, souvent entêtantes à force de répétition.

Peu avant, les accents post-romantiques de Korngold, proches de Richard Strauss, avaient résonné de leur emphase : toute l'opulence des nombreux instruments réunis, dont trois saxophones, donne à entendre les qualités d'orchestrateur de l'Autrichien. Si le style tranche avec celui de Prokofiev, il est aussi de qualité, grâce aux harmonies subtiles distillées tout du long, proches du langage audacieux des années 1920 (voir [notamment la récente création française du Miracle](#)

[d'Héliane à Strasbourg](#)). Il est également plaisant de découvrir la suite d'orchestre plus développée (d'une durée d'environ 25 minutes), réalisée par le chef d'orchestre américain John Mauceri en 2007. C'est donc là une version intermédiaire entre la partition intégrale et la réduction opérée par le compositeur. La direction énergique et directe de Strobél aurait sans doute gagné à davantage pondérer les interventions cuivrées, omniprésentes.

Le **Chœur de Radio France** sera de retour dans les mêmes lieux la semaine prochaine, cette fois préparé sous la houlette de son chef permanent **Lionel Sow** : la *Messe solennelle* (1823) de Berlioz, longtemps considérée comme perdue, fera écho à la *Troisième symphonie* (1847) de Louise Farrenc, au classicisme altier proche de Beethoven. Un programme original à ne pas manquer !

CRITIQUE, concert. PARIS, Maison de la radio et de la musique, le 25 juin 2026. KORNGOLD : Robin des bois / PROKOFIEV : Alexandre Nevski. Olesya Petrova (mezzo), Chœur de Radio France, Nicolas Fink (chef de chœur), Orchestre National de France, Frank Strobél (direction musicale). A l'affiche de la Maison de la radio le 25 juin 2026. Photo (c) Droits réservés

CRITIQUE, opéra. GENEVE, Bâtiment des Forces Motrices, le 20 juin 2026. ZAPPA : 200 Motels. Daniel Kramer / Titus Engel

Au Grand-Théâtre de Genève (décentralisé au *Bâtiment des Forces Motrices*), la création suisse de l'opéra rock *200 Motels* de Frank Zappa joue la carte de la provocation tous azimuts, au risque de l'épuisement. Plus nuancée, l'interprétation convainc surtout au niveau musical.

Depuis son dernier spectacle consacré [à la comédie musicale Un Américain à Paris](#), en décembre dernier, le **Grand Théâtre de Genève** a donc fermé ses portes pour une rénovation de 18 mois, en transférant la majeure partie de ses spectacles dans le *Bâtiment des Forces Motrices* (BFM). Les plus anciens connaissent bien cette ancienne usine hydraulique, qui a été aménagée en 1997-98 pour accueillir momentanément l'Opéra, avant sa reconversion en espace culturel multimodal. Le vaste *hall* d'entrée impressionne par la conservation de deux des dix-huit monumentales pompes et turbines, présentes sur le site originel.

La salle modulable d'un peu moins de 1000 places offre un confort visuel pour l'ensemble des spectateurs, tout en étant restreinte dans ses possibilités scéniques, notamment dans les changements de décors. Le metteur en scène américain **Daniel Kramer** (né en 1977) se joue habilement de ces contraintes en ajoutant une rampe devant la fosse d'orchestre et en entourant les interprètes de plusieurs écrans vidéo. Ce dispositif

omniprésent enivre le public de références et d'images – en même temps qu'une sonorisation prononcée, à laquelle on s'habitue peu à peu. L'idée de Kramer consiste à moderniser le propos de **Frank Zappa** (1940-1993), afin de le rapprocher de notre société contemporaine, saturée d'écrans et de sollicitations en tout genre.



La société du spectacle et de la consommation a envahi toutes les sphères du débat public, jusqu'aux politiques, moqués dans leurs travers les plus évidents – Trump en tête. D'où vient que la farce sonne lourdement, comme un *happening* mal maîtrisé, en forme de catalogue de références ? Il aurait sans doute fallu une direction d'acteurs plus subtile, mais aussi une réalisation visuelle moins clinquante, baignée d'éclairages plus variés et inventifs. L'autre écueil de cette proposition vient de l'hystérie constante du plateau, qui déborde d'intentions, sans permettre de respiration, à même de rythmer les messages distillés tout du long. Ces intermèdes s'inscrivent pourtant dans les transitions orchestrales souvent planantes et judicieusement dosées.

L'ouvrage écarte volontairement la narration continue pour embrasser une liberté créatrice volontiers *dadaïste*, en opposition frontale aux convenances et conventions théâtrales de son temps (voir le détail du livret [dans le compte-rendu de la récente production niçoise...](#)). Si le projet n'évite pas une sensation de collage, il reste pertinent par sa remise en cause du statut d'icône de l'artiste. En grande partie composée lors d'une vaste tournée à travers les Etats-Unis, *200 Motels* décrit en effet l'absence de perspective ressentie par le rockeur, de l'ennui dans les hôtels minables aux questions inquisitrices des journalistes, en passant par son addiction au sexe. Il est ainsi possible de voir cet opéra comme un portrait déjanté mais sincère de son auteur, tour à tour irritant dans ses outrances et attachant dans sa défense de la marginalité, face au *bulldozer* d'une majorité conservatrice et bien-pensante.

Il fallait certainement toute l'expérience du chef suisse **Titus Engel** (né en 1975) pour embrasser la démesure de la partition, qui ose marier des influences proches de Varèse et Boulez (que Zappa admirait) avec des ballades *pop rock* plus convenues. L'instrumentation fait la part belle aux percussions, tandis qu'un excellent ensemble de *rock* en hauteur répond à l'orchestre. Les interprètes réunis, malgré quelques excès interprétatifs dus à la mise en scène, montrent un niveau d'une belle homogénéité, à l'instar du chœur bien préparé pour l'occasion.



CRITIQUE, opéra. GENEVE, Bâtiment des Forces Motrices, le 20 juin 2026. ZAPPA : 200 Motels. David Ireland (WWF Wrestler, Cowboy Burt), Brenda Rae (Lucy, Journalist), Robin Adams (Frank, Larry the Dwarf), Edward Hogg (Jeff, Love Interest, Newt Lover), Ziad Nehme (Mark), Peter Hoare (Howard), Julieth Biggins (Lucy, Good Conscience), Justin Hopkins (Rance, Narrator, Bad Conscience), Choeur du Grand Théâtre de Genève, Mark Biggins (direction des chœurs), Ensemble de percussionnistes de la Haute école de musique de Genève, Orchestre de la Suisse Romande, Titus Engel (direction musicale) / Daniel Kramer (mise en scène). A l'affiche du Grand Théâtre de Genève jusqu'au 28 juin 2026. Crédit photographique (c) Magali Dougados

**CRITIQUE, concert. PARIS,
Grande Salle Boulez de la
Philharmonie, le 02 juin
2026. BEETHOVEN / MAHLER.
Alexandre Kantorow (piano),
Orchestre national du
Capitole de Toulouse, Tarmo
Peltokoski (direction)**

Nommé à la tête de l'Orchestre national du Capitole de Toulouse pour la période 2024-2029, Tarmo Peltokoski (né en 2000) a consacré une grande partie de ses premiers concerts aux *Symphonies* de Gustav Mahler, notamment l'an passé avec la *Cinquième* à Paris, puis la *Deuxième* à Montpellier. Place cette fois à la *Sixième*, qui sera également donnée dans la foulée par les forces toulousaines lors d'une tournée au Japon, avec un complément de programme différent, dédié à Rachmaninov.

A Paris, on retrouve le *Concerto pour piano n° 4* (1808) de L. van Beethoven sous les doigts experts d'Alexandre Kantorow. Le début intime, lent et serein, met en valeur le pianiste

français, et ce tout au long de l'œuvre. L'accompagnement allégé, aux silences marqués, s'efface volontairement pour concentrer l'attention sur la liberté de phrasés de Kantorow, souvent imprévisible. Très délié, le piano chantant fait entendre chaque note, en une souplesse féline, presque effleurée par endroits. Dans cet esprit, la fusion avec le chef est totale, en un ton inhabituellement doux à l'*Allegro* initial, avant une cadence plus habitée, où le pianiste affirme davantage d'autorité. L'*Andante* qui suit, l'un des plus originaux composés par Beethoven, joue de l'alternance entre les effets abrupts et péremptaires aux cordes et la nostalgie désabusée du soliste. La fin, comme murmurée, enchaîne directement vers le *Rondo*, où le tempo s'anime sensiblement. Le chef finlandais poursuit ce jeu de contrastes lors d'un crescendo impressionnant, avant l'ultime cadence. En *bis*, les états d'âme de l'*Intermezzo*, opus 117 n° 1 (1892) de Brahms laissent rapidement place à des phrases inachevées et obsessionnelles, qui précèdent la conclusion emphatique de *Vers la flamme*, opus 72 (1914) de Scriabine.

Après l'entracte, les scansions inoubliables du début de la *Symphonie n° 6* (1906) de **Gustav Mahler** résonnent sans excès, du fait de la mise sur le même plan de la mélodie principale et des contrechants – une caractéristique décisive de cette interprétation. L'allégement des cordes conduit aussi à mettre en valeur une série de détails d'orchestration, tout en donnant un aspect plus séquentiel. Des variations de *tempi* incessantes irriguent cette lecture, qui évite les effusions émotionnelles par une accélération dantesque des tutti, où les interventions solistes s'épanouissent dans l'extraversion colorée. Plusieurs sonorités exacerbées rapprochent ainsi Mahler de Chostakovitch. Parallèlement, Peltokoski installe des passages irréels et suspendus dans les *piani*, d'une précision millimétrée. Les verticalités peuvent toutefois apparaître un rien trop uniformes dans cette volonté de fuir le narratif, même si ce geste tourne Mahler vers un langage plus moderne.

Si les mouvements extérieurs n'évitent pas quelques baisses de tension, le *Scherzo* s'avère très réussi par sa capacité à bondir d'un pupitre à l'autre, avant l'apaisement conféré au chant radieux du hautbois. L'attention aux nuances demeure constante, avec des cordes retenues et des vents plus démonstratifs. L'*Andante* reste sur les mêmes cimes en poursuivant l'entrelacement des timbres en un fondu envoûtant aux flûtes, cor anglais et cor solo. Les cloches de vaches résonnent dans les coulisses, comme un écho des montagnes où Mahler composait ses *symphonies* pendant ses vacances d'été. Parmi les autres effets inattendus, on retient également le "*marteau de Mahler*", un instrument spécialement conçu par le compositeur pour le final, afin d'asséner puissamment les coups du destin.

CRITIQUE, concert. PARIS, Grande Salle Boulez de la Philharmonie, le 02 juin 2026. BEETHOVEN / MAHLER. Alexandre Kantorow (piano), Orchestre national du Capitole de Toulouse, Tarmo Peltokoski (direction)

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie de Paris (Grande Salle Boulez), le 22 mai

2026. BERLIOZ : *Requiem*. Pene Patti (ténor), Orchestre de l'Opéra national de Paris, Philippe Jordan (direction)

La fin de saison de la Philharmonie de Paris met les fresques religieuses grandioses à l'honneur : avant Verdi et Britten, place au *Requiem* d'Hector Berlioz et ses vertigineuses envolées. Philippe Jordan retrouve l'Orchestre de l'Opéra national de Paris, qu'il a dirigé entre 2009 et 2021, face à un public enthousiaste.

Il est finalement peu d'occasions d'entendre en concert le *Requiem* (1837) de Berlioz, tant les forces monumentales requises exigent des moyens considérables. Conçu pour un effectif de 500 musiciens, finalement ramené à « seulement » 400, l'ouvrage impressionne par le nombre de percussions à l'œuvre, dont une quinzaine de timbales. Ces dernières font contrepoids aux groupes de cuivres divisés par quatre, qui sont répartis spatialement sur les côtés, en un effet d'écho prévu par le compositeur. De quoi permettre les effets spectaculaires qui ont fait la renommée de Berlioz, dans la lignée de Gaspare Spontini (1774-1851) et de son sens de la grandeur scénique et chorale (*La Vestale*, *Fernand Cortez*). On perçoit également l'influence de Beethoven dans l'alternance de passages intimistes et d'explosions dantesques, ainsi que celle de Palestrina dans les parties *a cappella*, comme suspendues et sans assise rythmique. La réunion de ces audaces confère une modernité étonnante à l'ensemble, surtout si on la compare à des œuvres contemporaines, tel que le *Requiem*

(1835) de Donizetti.

Comme souvent, Berlioz puise dans ses partitions antérieures pour élaborer cette commande, notamment dans sa *Messe solennelle* de 1824. Cette messe de jeunesse, longtemps considérée comme perdue jusqu'à sa redécouverte en 1991, sera d'ailleurs donnée à la Maison de la radio, le 2 juillet prochain, par l'Orchestre national de France. En attendant, les fracas de la *Grande messe des morts* (autre nom du *Requiem*) ont fait trembler les murs de la Philharmonie. Rien d'excessif toutefois : le geste de **Philippe Jordan**, tout d'équilibre et de transparence, évite tout débordement expressif. Une approche bienvenue dans ce répertoire, qui gagne en élévation spirituelle ce qu'il perd en force physique brute – loin des cataclysmes préférés au disque par Charles Munch ou Georg Solti.

L'introduction sobre montre la volonté de Philippe Jordan de coller au plus près du texte, humble supplication adressée au Seigneur. Si les premières interventions des sopranos révèlent quelques difficultés avec la justesse, l'ensemble gagne peu à peu en assurance. Le chœur masculin se distingue quant à lui par sa solidité globale, tout au long de la soirée. La conclusion apaisée du *Kyrie*, presque murmurée dans les graves, installe une théâtralité, que l'on retrouvera plus loin dans l'imploration à Jésus, soutenue par le cor anglais. Le début statique du *Dies Irae* surprend par sa progression d'intensité inexorable, avec un chef attentif à l'allégement des textures et au respect des dynamiques. Le thème majestueux confié aux cuivres par quatre se heurte bientôt au fracas des timbales, tandis que le chœur se fait plus homophonique pour figurer les affres du Jugement dernier. Si le *Rex Tremendae* voit un chœur un rien trop timide face à l'orchestre, l'épure du mouvement suivant, *Quaerens Me*, en grande partie *a cappella* séduit davantage.

Le symphoniste Berlioz reprend pleinement ses droits dans le superbe *Lacrimosa*, où les ténors s'inscrivent sur un tapis de

graves, avant que des scansions hypnotiques plus denses et spectaculaires ne viennent conclure le morceau. Les évocations à Saint Michel se parent d'une fragilité hésitante, alors que des bribes de mélodie s'agrègent patiemment, en une science de l'étagement parfaitement maîtrisée par Jordan. Le chœur relégué à l'arrière-plan abandonne momentanément son rôle central, comme pour lui ménager un espace de respiration. L'*Hostias* installe une austérité dépouillée, avant une fin aux sonorités modernes, où trois flûtes dialoguent avec huit trombones. Le chant serein de **Pene Pati** vient ensuite baigner la salle de son aura céleste, juché depuis le « balcon de la Reine » (surnom donné au grand balcon blanc, à gauche de la scène). La brève fugue du Chœur interrompt brièvement le ténor samoan, qui conclut avec davantage d'accents pour célébrer la gloire céleste. Enfin, le solennel *Agnus Dei* montre quelques aspects plus séquentiels et mystérieux, créant une attente théâtrale, avant de s'éteindre dans une lumière apaisée.

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie de Paris, le 22 mai 2026. BERLIOZ : Requiem. Pene Patti (ténor), Orchestre de l'Opéra national de Paris, Philippe Jordan (direction). Crédit photographique (c) DR – Droits réservés

DIFFUSION, REPLAY

La captation vidéo de ce concert est disponible en replay sur la plateforme de streaming Paris Opera Play jusqu'au 21 juin, ici :

<https://play.operadeparis.fr/p/hector-berlioz-requiem>

Et aussi sur France Musique (audio seul) :

<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/le-concert-d-u-soir/philippe-jordan-dirige-le-requiem-de-berlioz-a-la-tete-de-l-orchestre-et-des-choeurs-de-l-opera-de-paris-1268211>
