CRITIQUE, opéra. VERSAILLES, Opéra Royal, le 8 novembre 2026. MOZART : Don Giovanni. A. Séguin, F. Hasler, V. Santoni, J.-G. Saint-Martin… Marshall Pynkoski / Gaétan Jarry

Après avoir consacré son ouverture de saison à une splendide rareté lyrique, *Tarare* de Salieri, l'Opéra Royal de Versailles revient aux fondamentaux avec la reprise de la production de *Don Giovanni* de W. A. Mozart imaginée par Marshall Pynkoski : une réussite visuelle, autant que vocale, fêtée par un public venu en nombre.

Le public versaillais connaît bien le metteur en scène canadien depuis ses débuts *in loco* en 2018, avec le doublé *Actéon / Pygmalion*, avant son retour marqué par plusieurs productions virevoltantes, dont *Richard Coeur de Lion* de Grétry en 2019. Depuis 1985, Pynkoski est directeur artistique de l'*Opera Atelier* de Toronto, une compagnie qu'il a fondée avec son épouse, la chorégraphe Jeannette Lajeunesse Zingg. Le rapprochement avec l'Opéra Royal de Versailles s'impose comme une évidence, tant le répertoire de prédilection des deux Canadiens est centré sur les 17e et 18e siècles, avec un nombre considérable de productions à leur actif. Outre *La Caravane du Caire* de Grétry, donné au printemps prochain, la

structure versaillaise remonte son *Don Giovanni*, déjà applaudi voilà trois ans ici-même.

On retrouve toutes les qualités visuelles de ce spectacle, porté par l'imagination délurée de **Christian Lacroix**, qui revisite les costumes d'époque en un festival de couleurs chatoyantes. Avec Pynkoski, la danse est évidemment très présente, avec une attention portée aux déplacements des chanteurs, dont la précision millimétrée impressionne tout du long. Si le décor unique n'est guère utilisé, de même que les éclairages discrets, ce spectacle séduit par sa facture classique et intemporelle, qui reste idéale pour découvrir l'ouvrage, comme en atteste la présence de plusieurs enfants dans la salle. On note un soin particulier apporté à la direction d'acteur, particulièrement perceptible dans certaines scènes très réussies, notamment celle où Masetto semble s'offrir physiquement face à une Zerlina sûre de ses charmes. On aime aussi le clin d'oeil distillé dans l'épilogue qui suit la disparition de Don Giovanni, où les membres de l'aristocratie font bloc face aux roturiers, comme s'ils sanctionnaient les velléités d'égalitarisme social voulues par le rôle-titre.



A la tête de l'**Orchestre de l'Opéra Royal**, la baguette nerveuse et enlevé de **Gaétan Jarry** montre un volume sonore parfois excessif dans les scènes dramatiques, avec davantage de finesse dans les parties apaisées, faisant ressortir une vision chambriste, aux détails bienvenus (notamment les interventions au pianoforte). A l'instar du chef français, plusieurs chanteurs sont issus de la distribution initiale, comme **Enguerrand de Hys** et **Éléonore Pancrazi**, tandis que **Jean-Gabriel Saint-Martin** troque le rôle de Masetto pour celui plus exposé de Leporello. Le baryton français donne une leçon de technique et de style, faisant valoir ses graves mordants. A peine aurait-on aimé davantage d'ironie et de malice pour nous emporter plus loin encore dans ce rôle irrésistible. Il prend toutefois l'avantage sur **Anas Séguin**, qui campe un Don Giovanni ostensiblement viril, mais manque de prestance et de gourmandise épicurienne. Si l'ensemble tient la route au niveau vocal, le chanteur se montre moins à son avantage dans

les accélérations, où son timbre perd en substance et en projection. On lui préfère le solide **Alexandre Baldo** (Masetto), qui fait valoir toutes ses qualités d'articulation, au service d'un bel instrument. Côté raffinement expressif, en une diction toujours aussi impeccable, il faut évidemment se tourner vers **Enguerrand de Hys** (Don Ottavio), qui fait ainsi oublier une voix trop nasale. Si **Vannina Santoni** impressionne par ses moyens opulents en Donna Anna, en une interprétation toujours aussi investie, on lui préfère toutefois la Donna Elvira de **Floriane Hasler,** aux phrasés plus variés, autour de qualités d'intention semblables. Enfin, **Éléonore Pancrazi** et **Nicolas Certenais** assurent bien leur partie, aux côtés d'un **Choeur de l'Opéra Royal** superlatif.

CRITIQUE, opéra. VERSAILLES, Opéra Royal, le 8 novembre 2026. MOZART : Don Giovanni. A. Séguin, F. Hasler, V. Santoni, J.-G. Saint-Martin… Marshall Pynkoski / Gaétan Jarry. crédit photo (c) Ian Rice

---

CRITIQUE, opéra. VERSAILLES, Opéra Royal, le 11 octobre

2026. SALIERI : Tarare. R. Van Mechelen, E. Pancrazi, J.-F. Lapointe, G. Blondeel, E. de Hys… Jean-Romain Vesperini / Théotime Langlois de Swarte

Premier opéra mis en scène pour ouvrir la saison 2026-2027 à l'Opéra Royal de Versailles, *Tarare* d'Antonio Salieri lance une programmation qui s'annonce toujours aussi riche que passionnante : l'interprétation de haut niveau se marie admirablement avec le spectacle élégant de Jean-Romain Vesperini. A ne surtout pas manquer !

Grâce aux bons soins de son directeur **Laurent Brunner**, en poste depuis 2007, pas moins de treize spectacles mis en scène sont annoncés cette saison : une performance dont bien des théâtres aimeraient pouvoir s'enorgueillir en ces temps de disette budgétaire. Plusieurs contemporains de Salieri seront à l'honneur, parmi lesquels son protecteur Gluck, son compatriote Zingarelli ou le Liégeois Grétry.

Rarement représenté sur scène, ***Tarare*** (1787) n'avait plus fait l'objet d'une mise en scène depuis celles de Jean-Claude Martinoty à Schwetzingen, en 1988, puis de Christian Gangneron à Strasbourg, en 1991. Longtemps éclipsé par Mozart, **Antonio Salieri** bénéficie depuis quelques années d'un regain d'intérêt, auquel Christophe Rousset contribue largement en

enregistrant plusieurs de ses ouvrages, dont *Tarare*. Signe supplémentaire de cette résurgence, *L'Avant-Scène Opéra* vient de consacrer son dernier numéro à cet ouvrage, à l'occasion de la présente production : une première pour Salieri dans la revue, fondée en 1976.

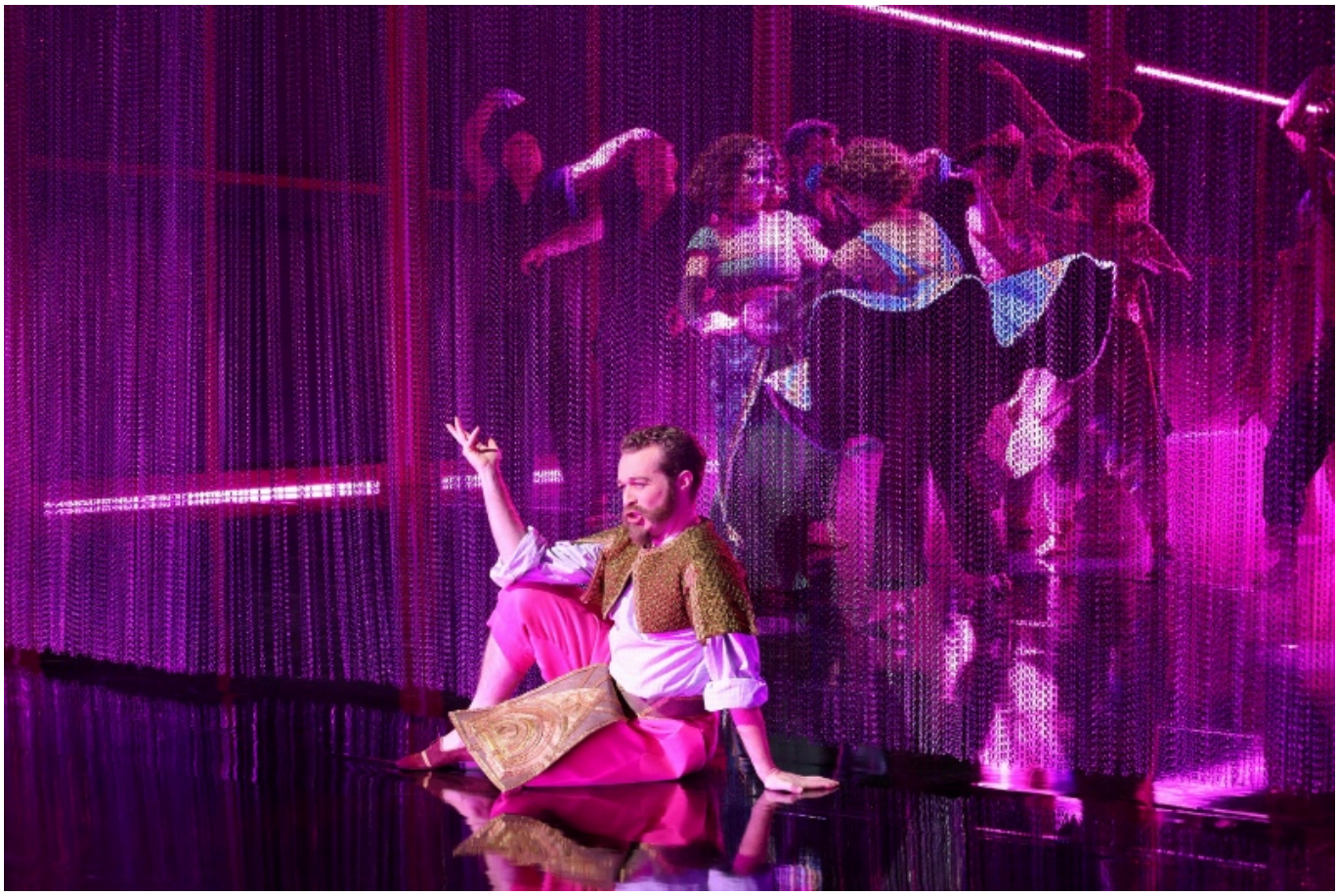


Composé en français pour conquérir Paris, avec le soutien de la Reine Marie-Antoinette, Tarare appartient aux grandes tragédies du musicien italien, avec *Les Danaïdes* (1784) et *Les Horaces* (1786). Il porte avant tout la marque de son librettiste **Beaumarchais**, dont le texte prend résolument le pas sur la musique, moins spectaculaire que celle des Danaïdes (à l'instar des passages dansés également réduits à portion congrue). L'ouvrage ressemble ainsi davantage à une pièce de théâtre mise en musique, où la déclamation règne en maître, entre récitatif et arioso, ponctuée de quelques airs et de brèves miniatures orchestrales. Salieri dispose ainsi de peu d'espace pour installer une atmosphère ou développer de vastes ensembles : paradoxalement, c'est bien cette économie de

moyens qui fait toute l'originalité de la partition.

L'ouvrage se distingue profondément de sa version viennoise ultérieure, *Axur, re d'Ormus* (1788), adaptée avec Da Ponte. *Tarare* conserve en effet un prologue à la manière des anciennes tragédies lyriques, où deux divinités s'affrontent pour donner naissance aux personnages du livret. Beaumarchais y glisse déjà quelques réflexions philosophiques pré-révolutionnaires, en affirmant notamment l'égalité originelle entre les hommes. Plus tard, le livret se tourne vers les détenteurs du pouvoir en leur adressant une mise en garde contre tout autoritarisme. Sous les dehors d'un drame exotique, l'ouvrage français défend ainsi une vision étonnamment progressiste pour l'époque.

Après une ouverture orageuse qui rappelle le modèle de Gluck (promoteur du premier succès de Salieri à Paris avec *Les Danaïdes*), le prologue déploie les envolées de la Nature, avant de laisser place à une atmosphère plus guerrière. Après l'entracte, la seconde partie accorde davantage de place à l'expressivité, faisant gagner relief et variété à l'ensemble. Parmi les sommets de la partition, l'air moqueur de Calpigi séduit, ce qui permet à **Enguerrand de Hys** de s'épanouir dans un rôle à la mesure de son talent comique. Déjà présent dans l'enregistrement de Christophe Rousset, le ténor français fait valoir toute la palette de sa vitalité théâtrale, perceptible dans chaque geste ou expression de visage. Il sait également surprendre dans les scènes plus sombres où, venant en aide à Tarare, il déploie un engagement dramatique éloquent. Assurément l'une des grandes réussites interprétatives de la soirée.



À ses côtés, le Tarare de **Reinoud Van Mechelen** assure l'essentiel avec beaucoup de style, malgré une émission un peu serrée dans l'aigu et quelques duretés. Dans le rôle du grand prêtre Arthénée, **Alexandre Adra** (membre de l'Académie de l'Opéra royal) se distingue par une projection et un mordant bienvenus, tandis que le Roi Atar bénéficie de la classe vocale de **Jean-François Lapointe**, toujours digne. **Gwendoline Blondeel** irradie en Nature, même si son tempérament enjoué et solaire paraît davantage convenir à Spinette. **Jean-Gabriel Saint-Martin** et **Éléonore Pancrazi** complètent avec solidité cette distribution, à l'instar du merveilleux chœur, très engagé, qui trouve dans l'acoustique de l'**Opéra Royal** un écrin idéal.

La mise en scène de **Jean-Romain Vesperini** constitue l'autre grande satisfaction de la soirée. Particulièrement abouti au niveau visuel, son travail s'appuie sur une succession

d’écrans vidéo qui entourent la scène et renouvellent l’espace avec beaucoup d’élégance. Les détails symboliques projetés enrichissent cette lecture sans verser dans un orientalisme inutilement appuyé. Les flots déchaînés, en noir et blanc, comptent ainsi parmi les plus belles images rassemblées, de même que la représentation stylisée du harem, avec ses moucharabiés aux lignes géométriques. Les costumes d’époque, revisités avec une frivolité discrète, modernisent aussi l’ensemble sans ostentation. Les accessoires scéniques se font volontairement rares, du fait d’un travail qui repose essentiellement sur la direction d’acteurs : d’une grande justesse, celle-ci donne au texte toute sa primauté, tout en maintenant la tension théâtrale. Une approche qui respecte l’équilibre singulier de Tarare, entre déclamation, réflexion politique et expression musicale.



Il y a enfin, dans la baguette de **Théotime Langlois de Swarte**,

quelque chose qui tient du prodige et de la maturité souveraine. À la tête de l'**Orchestre de l'Opéra Royal**, le jeune chef – que le public versaillais connaît surtout comme violoniste virtuose, premier violon chouchou des Arts Florissants – signe avec ce *Tarare* une prise de pouvoir musicale d'une autorité confondante. Langlois de Swarte dirige avec le corps autant qu'avec les mains, et l'on sent dans l'orchestre une adhésion immédiate, une complicité qui n'a rien de la déférence hiérarchique mais tout de l'écoute partagée. Le jeune chef sculpte les contrastes, allume les scènes de sérail, laisse respirer les airs tendres, fouette les chœurs avec un sens du théâtre qui force l'adhésion. Sous sa direction, la phalange versaillaise sonne avec une plénitude et une transparence remarquables, les cordes déployant une palette de couleurs infinie, les vents s'illustrant avec un *brio* jamais exhibitionniste. Un immense *bravo* au jeune *maestro*, dont la carrière de chef ne fait, à l'évidence, que commencer !…

CRITIQUE, opéra. VERSAILLES, Opéra royal, le 11 octobre 2026. SALIERI : Tarare. Reinoud Van Mechelen (Tarare), Éléonore Pancrazi (Astasie), Jean-François Lapointe (Atar), Gwendoline Blondeel (La Nature, Spinette), Enguerrand de Hys (Calpigi), Alexandre Adra (Arthénée), Jean-Gabriel Saint-Martin (Urson, Le Génie du Feu), Alexandre Baldo (Altamort, Ombre d'Altamort, Un Eunuque), Clara Penalva (Elamir, Ombre femelle), Isaure Brunner (Ombre de Spinette), Jérémie Delvert (Ombre d'Arthénée, Un Esclave, Un Prêtre), Chœur et Orchestre de l'Opéra Royal, Théotime Langlois de Swarte (direction musicale) / Jean-Romain Vesperini (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra royal de Versailles jusqu'au 18 octobre 2026. Crédit photographique (c) Baptiste Lacaze

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 8 octobre 2026. WAGNER : Le Crépuscule des dieux. A. Schager, J. M. Kränzle, M. Kares, B. Mulligan, T. Wilson, S. Campbell Wallace… Calixto Bieito / Pablo Heras-Casado

Après avoir plongé la tétralogie dans les angoisses de notre temps, entre dépendance aux nouvelles technologies, écocide et effondrement de la civilisation, Calixto Bieito concentre l'attention de ce dernier volet sur l'enfermement mental des protagonistes, occupés aux basses trahisons bourgeoises, loin d'une conscience de la fin du monde. Fidèle à lui-même, Bieito ne cherche pas le consensus, à l'inverse du plateau vocal d'exception, accueilli triomphalement par le public.

Dans un contexte de forte mobilisation lycéenne sur la place de la Bastille, les spectateurs ont d'abord dû se frayer un chemin vers l'entrée, d'autant plus difficile que certains

grévistes essayaient d'en bloquer l'accès. Avant le lever de rideau, le directeur **Alexander Neef** a pris la parole pour remercier le public d'avoir bravé ces conditions, tout en se félicitant non sans humour de la durée conséquente du spectacle (5h50 avec deux entractes), à même de laisser le temps aux esprits de se calmer à l'extérieur.

Après cette entrée en matière inhabituellement houleuse, place à l'un des ouvrages les plus denses de la *tétralogie* : si le livret du ***Crépuscule des dieux*** (d'abord appelé *La Mort de Siegfried*) a été écrit en premier, **Richard Wagner** a ensuite décidé de remonter aux origines du récit pour composer les quatre opéras dans l'ordre. Le *Crépuscule des dieux* passionne tout du long par l'entrelacement des nombreux leitmotivs permettant de caractériser les éléments et situations symboliques. Ce plaisir strictement musical assure la cohérence du cycle et trouve un prolongement plus encore appréciable lorsqu'on peut entendre les quatre opéras à la suite, comme ce sera bientôt le cas lors du «Festival Ring». On se délecte aussi de la mise en valeur de plusieurs interludes qui jalonnent la partition, comme la grandiose conclusion privée de voix, assurant une place considérable à l'orchestre. Pour mettre en valeur ces défis, on retrouve **Pablo Heras-Casado** dans la fosse, où sa baguette privilégie des lignes claires et des sonorités doucereuses, avec des transitions souples, le tout en une certaine retenue expressive. Le chef espagnol évite soigneusement tout pathos et tout effet pompeux, quitte à lisser les contrastes, ce qui est particulièrement dommageable à cet ouvrage, parmi les plus éloquents en la matière. Les accélérations dans les tutti, aux sonorités sans *vibrato*, participent de cette lecture qui manque de relief et de force dramatique.



Avec ce dernier volet, **Calixto Bieito** continue d’explorer un mythe dépouillé de tout son apparat mythologique, au profit d’une vision résolument terrestre, en miroir d’une société contemporaine rongée par la dépendance aux «progrès» technologiques. Dans les épisodes précédents, la mise en scène avait progressivement installé cet effondrement, entre fascination pour les machines, rivalités de pouvoir, destruction de l’environnement et perte de repères collectifs. Ici, la fresque continue de naviguer entre les époques, comme si le récit embrassait un mouvement d’ampleur aussi irrésistible qu’inéluctable. Ainsi, dès le début de l’opéra, la présence des Nornes sur une machine à tisser de la fin du 19e siècle renvoie à l’ère de l’industrialisation et au début de l’asservissement progressif de l’homme à la machine.

Pour accompagner ces bouleversements, Bieito cherche à installer le malaise, en s’interrogeant tout d’abord sur le personnage ambigu qu’est Brünnhilde, aux revirements peu crédibles. Lorsque Siegfried la quitte en lui laissant l’anneau, son trouble face à l’objet révèle ainsi sa fascination pour son pouvoir de corruption. La suite du récit

se tourne vers un autre foyer en décomposition, celui de la famille des Gibichungen : l'arrivée de Siegfried les fait clairement basculer dans un univers de décadence et de folie. Les personnages grimpent sur les tables, adoptent des comportements incongrus, comme si les conventions sociales n'étaient plus que les derniers vestiges d'un monde en perdition. Dans ce contexte, la scène de l'échange de sang résonne avec une force brute, d'autant plus marquante qu'elle accentue le premier degré prêté à Siegfried et Gunther. La direction d'acteurs fait ainsi ressortir les caractères avec une acuité volontairement dérangeante, Gutrune apparaissant comme une femme facile, là où Hagen est perçu comme froid et calculateur. Quant à Siegfried, il demeure un antihéros antipathique, sans éducation ni conscience de ses actes, rapidement grisé par les avantages superficiels offerts par son statut de nouveau riche.

Les décors projetés sur écran vidéo semblent eux-mêmes en état de désagrégation, tandis que les monuments autrefois glorieux de la civilisation humaine se déforment : le trou noir visible en fin de soirée renforce cette idée d'un monde condamné à être aspiré, où la catastrophe cosmique révèle l'insignifiance des rivalités individuelles. La vision de Bieito tire ainsi sa force du décalage entre le sous-texte apocalyptique et la médiocrité des manigances bourgeoises. On pense plusieurs fois au film *Melancholia* de Lars von Trier, où l'apathie de l'héroïne fascine, avant de comprendre qu'elle accepte sereinement la catastrophe. De même, la dernière scène, très épurée, voit Brünnhilde embrasser son destin, tournant lentement sur elle-même, comme soulagée du fardeau de la disparition de Siegfried. Peut-être va-t-elle pouvoir le rejoindre dans la mort, sans véritable espoir ou certitude de rédemption.



Face à cette mise en scène exigeante dans son parti-pris de renouvellement du livret, le plateau vocal réuni n'appelle que des éloges, à l'instar des épisodes précédents. **Andreas Schager** impose un Siegfried d'une remarquable endurance, soutenu par un souffle solide et une émission claire, même si les accélérations du début laissent entrevoir quelques étranglements. **Johannes Martin Kränzle** apporte à Gunther noblesse et précision d'articulation, avec un sens de la caractérisation bienvenu. Mais c'est peut-être plus encore **Mika Kares** (Hagen) qui impressionne par son autorité naturelle et sans ostentation, à l'instar de **Tamara Wilson**. La résonance de sa voix et son impact renforcent la noirceur de son personnage, malgré un timbre un rien voilé dans les passages les plus exigeants. Toujours aussi impressionnante en Brünnhilde, Tamara Wilson allie endurance, projection et tranchant vocal à une justesse dramatique exemplaire. L'immense ovation obtenue en fin de soirée fait entendre toute la fascination et l'enthousiasme du public pour cette chanteuse résolument attachante. Enfin, parmi les seconds

rôles tous parfaits, **Eve-Maud Hubeaux** se distingue en Waltraute : quelle présence et quelle intensité pour marquer les esprits dans sa touchante scène pour sauver sa soeur ! Une intervention brève, mais splendide, à la hauteur des interprètes principaux.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 8 octobre 2026. WAGNER : Le Crépuscule des dieux. Andreas Schager (Siegfried), Johannes Martin Kränzle (Gunther), Mika Kares (Hagen), Brian Mulligan (Alberich), Tamara Wilson (Brünnhilde), Sinead Campbell Wallace (Gutrune, Troisième Norne), Eve-Maud Hubeaux (Waltraute), Aude Extrémo (Première Norne), Marie-Andrée Bouchard-Lesieur (Deuxième Norne), Choeur de l'Opéra national de Paris, Ching-Lien Wu (chef de choeur), Orchestre de l'Opéra national de Paris, Pablo Heras-Casado (direction musicale) / Calixto Bieito (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra national de Paris jusqu'au 18 octobre 2026, puis dans le cadre du Festival de *L'Anneau du Nibelung*, les 13 et 22 novembre 2026. Crédit photographique © Herwig Prammer – OnP

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille. THOMAS : Hamlet. J.

Osborn, A. Zaharia, C. Margaine, J. Teitgen… Krzysztof Warlikowski / Michael Schønwandt

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 Schønwandt** en revèle 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 Choeur 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

9 octobre 2026. Crédit photo © Bernd Uhlig

CRITIQUE, festival. FESTIVAL BERLIOZ (Château Louis XI), le 25 août 2026. BERLIOZ : La Damnation de Faust. A. Bré, J. Schütz, A. Roslavets. Orchestre Appasionato, 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 choeur 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. Etonnamment 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 jusquà 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 Sâmpetrean** (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 Sâmpetrean (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 choeur), 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'ocasione 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 coeur 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 (pianoforte), 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 avions 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 Strobel. 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 Strobel aurait sans doute gagné à davantage pondérer les interventions cuivrées, omniprésentes.

Le **Choeur 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 Strobel (direction musicale). A l’affiche de la Maison de la radio le 25 juin 2026. Photo (c) Droits réservés