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 choeurs), 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 péremptoires 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 (L*a 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 oeuvres 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-du-soir/philippe-jordan-dirige-le-requiem-de-berlioz-a-la-tete-de-l-orchestre-et-des-choeurs-de-l-opera-de-paris-1268211

CRITIQUE, opéra. BORDEAUX, Auditorium. HOLMES : La Montagne noire. A. Extrémo, J. Henric, H. Carpentier, G. Worms… Dominique Pitoiset / Pierre Dumoussaud

Après Dortmund en 2024, l'Auditorium de Bordeaux rend hommage à la figure d'Augusta Holmès, l'une des deux compositrices à avoir eu l'honneur d'une

création à l'Opéra de Paris au XIXe siècle, avec *La Montagne noire* (1895) : d'une inspiration inégale, ce drame romantique aux effluves orientalistes convainc surtout par son interprétation exemplaire.

Si Louise Bertin avait déjà vu son *Esmeralda* recréé en 2008 à Montpellier, c'est désormais au tour d'Augusta Holmès (1847-1903) de bénéficier d'un regain d'intérêt, largement porté par le travail du *Palazzetto Bru Zane*. Le Centre de musique romantique française a notamment publié un ouvrage d'Hélène Cao, qui restitue le parcours tourmenté de cette figure des débuts de la IIIe République, capable de s'imposer dans un milieu masculin. En consacrant son dernier numéro à *La Montagne noire*, la revue *L'Avant-Scène Opéra* s'inscrit dans ce mouvement et signe son premier volume dédié à une compositrice : une initiative évidemment à saluer !

D'origine irlandaise, Holmès grandit à Paris et se forme notamment auprès de César Franck. Ses dons au piano s'accompagnent d'un goût pour l'écriture de ses textes, ce qui lui vaut d'acquérir une reconnaissance solide dans le domaine de la mélodie. Elle s'oriente ensuite vers de grandes fresques orchestrales à caractère patriotique, célébrant le centenaire de la Révolution française ou soutenant l'émancipation de jeunes nations (Irlande, puis Pologne). A l'instar de son ami Saint-Saëns, qui l'a demandé en mariage sans succès, elle peine à faire créer ses ouvrages lyriques. Seul son quatrième et dernier opéra parvient à briser ce plafond de verre, après une attente de neuf ans : composée en 1884, *La Montagne noire* ne trouve le chemin des planches qu'en 1895. L'accueil, tant public que critique, ne rencontre toutefois pas le succès espéré, pour différentes raisons. Après la défaite de 1870, son wagnérisme revendiqué passe mal parmi les revanchards, alors que seuls les effets de masse (également proches de Berlioz) ou l'élaboration de son propre livret, la rapproche du maître de Bayreuth. Un concert donné à Metz en 2023 avait ainsi permis de comparer utilement ces filiations. Si les

pages guerrières, aux verticalités raides et volontiers répétitives, ne la montrent pas à son meilleur, Holmès séduit davantage dans la variété des parties intimistes. Particulièrement, les airs dévolus à Yamina montrent tout son goût pour un orientalisme capiteux, enrichi de détails d'orchestration raffinés. Les duos d'amour sont aussi très bien écrits, rappelant toute la tradition française à laquelle elle se rattache, de Gounod à Massenet.

Le livret, que la compositrice a écrit sans l'aide de son compagnon, le poète parnassien **Catulle Mendès**, concentre en revanche les principales réserves, surtout pour un public contemporain. Sa vision conservatrice s'avère problématique dans ses dimensions identitaires, religieuses et patriarcales, opposant frontalement la civilisation turque aux racines chrétiennes du Monténégro. Comme un traumatisme transmis de génération en génération, la détestation résolue de l'envahisseur lui prête tous les défauts, sans nuances. La séductrice Yamina se voit ainsi rapprochée de la figure fautive d'Eve, en un raccourci misogyne troublant. De même, la représentation du rôle soumis de la femme à son mari – que l'héroïne appelle à plusieurs reprises son « maître » – laisse songeur, surtout de la part d'un caractère aussi trempé que celui d'Holmès. Faut-il y voir une concession de la compositrice aux conventions de son temps, afin d'accéder à son *graal,* l'Opéra de Paris ? Quoi qu'il en soit, le récit agace autant qu'il tourne en rond, multipliant les mêmes schémas de séduction-séparation entre Yamina (personnage à mi-chemin entre Carmen et Dalila) et le faible Mirko – lui-même toujours flanqué de son « *ami-sparadrap* » Aslar, agissant comme une sorte de conscience culpabilisante et destructrice.



Pour porter le tempérament haut en couleurs de Yamina, il fallait certainement une interprète de la trempe d'**Aude Extrémo**, qui brûle les planches à force d'engagement. On peut bien entendu lui reprocher une émission trop sonore dans les *forte*, comme un médium discret en comparaison, mais l'investissement dramatique de la Française fait mouche dans ce rôle, faisant valoir un timbre splendide dans les graves. On aime aussi la diction et l'élégance des phrasés de **Julien Henric** (Mirko), malgré quelques détimbrages et perte de substance dans l'aigu. Plus solide sur toute la tessiture, **Hélène Carpentier** compose une Helena vibrante et solaire, aux côtés d'un **Guilhem Worms** non moins convaincant dans les raideurs moralisantes de l'autorité spirituelle. Si l'art déclamatoire de **Tassis Christoyannis** (Aslar) compense son timbre fatigué, **Marie-Andrée Bouchard-Lesieur** impressionne davantage encore par sa technique superlative, au service d'une interprétation de grande classe.

Enfin, le **Chœur de l'Opéra de Bordeaux** se délectent de la

conduite attentive de **Pierre Dumoussaud**, soucieux des équilibres et de la coordination avec la fosse d'orchestre. Le chef français parvient à éviter toute emphase dans cette musique déjà sensiblement chargée, tout en différenciant admirablement les climats.

Afin d'accueillir les effectifs considérables requis dans la vaste fosse, le choix de l'Auditorium s'est imposé. Faute des ressources techniques offertes par le Grand-Théâtre, la mise en scène de **Dominique Pitoiset** opte logiquement pour l'épure, en imaginant une dernière répétition sans public, captée par les micros. On entend ainsi en voix *off* les instructions d'**Alexandre Dratwicki** (directeur artistique du *Palazzetto Bru Zane*), qui rappelle à toutes ses équipes la nécessité d'éviter tout bruit parasite. Son humour noir fait grincer quelques dents, lorsqu'il déclare malicieusement « *mieux vaut mourir que tousser* ». Sur scène, ce théâtre dans le théâtre amuse par sa simplicité, tout en offrant une entrée plus ostensible à Aude Extrémo, en retard et sans partition. En s'emparant de l'écran de son voisin Julien Henric, elle affirme déjà son emprise sur lui, comme un mélange troublant entre rôle et réalité. Au fil des actes, la répétition se transforme peu à peu pour embrasser une représentation plus proche du livret, en resserrant l'attention sur les personnages principaux.

CRITIQUE, opéra. BORDEAUX, Auditorium. HOLMES : La Montagne noire. Aude Extrémo (Yamina), Hélène Carpentier (Helena), Marie-Andrée Bouchard-Lesieur (Dara), Julien Henric (Mirko), Guilhem Worms (Le Père Sava), Tassis Christoyannis (Aslar), Chœur de l'Opéra National de Bordeaux, Salvatore Caputo (chef de choeur), Orchestre national Bordeaux Aquitaine, Pierre Dumoussaud (direction musicale) / Dominique Pitoiset (mise en scène). A l'affiche de l'Auditorium de Bordeaux les 19 et 22 mai 2026. Crédit photographique © Frédéric Desmesure

CRITIQUE, opéra. LILLE, Opéra de Lille, le 9 mai 2026. MOZART : La Flûte enchantée. Suzanne Andrade et Barrie Kosky / Riccardo Bisatti

A l'Opéra de Lille, la féérie visuelle imaginée par Suzanne Andrade et Barrie Kosky revisite *La Flûte enchantée* de W. A. Mozart, accueillie par un succès public chaleureux, comme ailleurs dans le monde : malgré quelques réserves sur les conséquences dramaturgiques du concept, l'imaginaire dédié au cinéma muet expressionniste allemand des années 1920 séduit par sa fantaisie délurée et accessible à tous – petits comme grands.

La Flûte enchantée figure parmi les cinq opéras les plus joués au monde, toutes langues confondues, et reste le premier donné en langue allemande. Entre théâtre populaire et élévation philosophique, son livret foisonnant conjugue des références maçonniques et des figures symboliques telles qu'Isis et Osiris, tout en incluant des éléments plus problématiques pour

une lecture contemporaine, de la misogynie à la promotion du patriarcat. Comment rendre lisible cette complexité sans en trahir l'esprit, ni en alourdir le propos ?

Confronté à ces questionnements, Barrie Kosky, ancien directeur général de la *Komische Oper Berlin* (2012-2022) – et déjà applaudi *in loco* dans *Semele* de Haendel en 2022 -, a choisi une approche originale centrée sur la simplification des enjeux, sous forme de conte initiatique. La principale novation vient du remplacement des dialogues parlés par des intertitres à la manière des films muets, accompagnés au *pianoforte* (extraits des *Fantaisies K. 397 et K. 475* du même Mozart). Le spectateur gagne ainsi en rythme ce qu'il perd en compréhension des références précitées (toujours présentes dans le texte chanté), dont l'explicitation du sens apparaît dès lors contournée. L'idée s'avère brillante en ce qu'elle évite les tunnels parlés, parfois mal servis par les chanteurs, mais réduit l'épaisseur psychologique des personnages, en particulier ceux dévolus au contraste comique. Ainsi de Papageno et Papagena, qui perdent l'essentiel de leur place de contrepoids populaire et terrien face au chemin d'élévation spirituelle et intellectuelle emprunté par Tamino.

D'où vient pourtant que le spectacle fascine, à l'instar d'autres productions de **Barrie Kosky**, tout aussi audacieuses dans les transformations opérées (voir notamment sa *Carmen* à Francfort) ? Le concept, imaginé avec **Suzanne Andrade**, consiste à plonger le spectateur dans un *maëlstrom* d'images animées, projetées sur un unique mur blanc, dans lequel s'insèrent les chanteurs à la manière d'automates. La réalisation technique virtuose impressionne par sa précision millimétrée, autant que par l'imaginaire visuel d'une incroyable richesse dans la variété de ses emprunts, en hommage à l'âge d'or du cinéma muet au début du XXe siècle. Toute une série d'icônes emblématiques est ainsi convoquée, du vampire *Nosferatu* à *Betty Boop* (inspirée de l'actrice américaine Louise Brooks), en passant par Buster Keaton.

L’exagération et la déformation des perspectives, caractéristiques de l’expressionnisme, s’accompagne quant à elle d’une stylisation du graphisme, avec quelques ajouts issus de l’Art nouveau et de l’Art déco. Quelques éléments propres au cabaret viennent aussi rythmer l’ensemble, en un humour bon enfant et souvent inattendu dans ses assemblages poétiques et surréalistes.



Face à cette réussite visuelle, le plateau vocal réuni se montre de haute tenue, jusque dans le moindre second rôle. Ainsi du Tamino au chant éloquent de **Mingjie Lei**, dont la voix blanche séduit par sa clarté d’articulation et son opulent médium. La Pamina de **Natasha Te Rupe Wilson** n’est pas en reste dans l’élégance des phrasés, soutenus par une attention au texte. On apprécie également le timbre gourmand et parfaitement projeté de **Jarrett Ott** (Papageno), dont la

réduction du rôle parlé ne peut malheureusement lui offrir toutes les ressources drolatiques attendues. La voix plus légère de **Regina Koncz** (La Reine de la Nuit) se régale des vocalises, d'une souplesse aérienne, sans donner une dureté excessive à son interprétation. **Adrien Mathonat** (Sarastro) se distingue quant à lui par sa noblesse de phrasés, tandis qu'**Elmar Gilbertsson** apporte à Monostatos une palette de couleurs étonnamment variée pour ce rôle, souvent plus ténébreux.

Enfin, le jeune **Riccardo Bisatti** (né en 2000) anime la soirée d'un geste aussi élégant qu'allégé, malgré quelques traits appuyés dans les *tutti* lors de l'ouverture. Surtout, sa capacité à ne jamais couvrir le plateau s'accompagne d'une sensibilité admirablement différenciée pour alterner entre les tempéraments tragique et comique.



CRITIQUE, opéra. LILLE, Opéra national de Lille, le 9 mai

2026. MOZART : La Flûte enchantée. Mingjie Lei (Tamino), Natasha Te Rupe Wilson (Pamina), Jarrett Ott (Papageno), Regina Koncz*, Alma Ruoqi Sun (La Reine de la Nuit), Adrien Mathonat (Sarastro, L'Orateur), Elmar Gilbertsson (Monostatos), Judith Fa (Papagena), Galina Ermakova (pianoforte), Chœur de l'Opéra de Lille, Virginie Déjos (Cheffe de chœur), Orchestre National de Lille, Riccardo Bisatti (direction musicale) / Suzanne Andrade et Barrie Kosky (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra national de Lille, à Lille, jusqu'au 26 mai 2026. Crédit photographique (c) Frédéric Iovino

---

CRITIQUE, opéra (en version de concert). PARIS, Théâtre des Champs-Elysées, le 19 avril 2026. C. Hilley, B. Mulligan, S. Youn, R. Nash… Orchestre Philharmonique de Rotterdam, Yannick Nézet-Séguin (direction)

Après *L'Or du Rhin* et *La Walkyrie*, Yannick Nézet-Séguin poursuit sa tournée européenne dédiée au cycle du *Ring de* Richard Wagner, en s'intéressant

cette fois à l'anti-héros *Siegfried*. Un plateau vocal de premier plan reçoit un triomphe mérité sous les ors du Théâtre des Champs-Elysées.

Souvent considéré comme l'opéra le plus complexe à appréhender du *Ring, Siegfried* (terminé en 1871 mais seulement créé en 1876) surprend par la variété de ses harmonies orchestrales, en particulier son premier acte dévolu aux sournoiseries entre le héros et son père adoptif. Tout chef ne peut que se régaler de l'exploration ténébreuse des manigances de Mime, où Wagner fait ressortir les graves de son orchestration, tandis que le récit initiatique de Siegfried laisse davantage de place à la naïveté de ses lignes brutes. Si le personnage principal peut dérouter par son arrogance et son impulsivité (lui qui se dit « sot et sans peur »), il fascine également par sa capacité à ressentir la nature autour de lui, à travers de magnifiques scènes descriptives de dialogue avec les oiseaux au II, avant que la révélation de l'amour pour la Walkyrie ne lui ouvre des horizons radieux, au III. Le duo conclusif trouve ainsi une expansivité à laquelle Wagner s'est jusqu'alors refusé, laissant la mélodie embraser les élans des deux tourtereaux. Le mémorable thème final est repris dans *L'Idylle* de Siegfried, un poème symphonique pour orchestre de chambre composé en 1870 pour l'anniversaire de sa femme Cosima.

Le chef québécois **Yannick Nézet-Séguin** (né en 1975) marque une nouvelle fois les esprits en tournant le dos à une tradition germanique plus architecturée, en allégeant sensiblement les textures pour mettre en valeur la fluidité des enchaînements, aux rebonds vifs et sans *vibrato*. Cette agilité féline est suivie par la discipline admirable de l'**Orchestre Philharmonique de Rotterdam**, entièrement acquis à la lecture de son ancien chef principal (entre 2008 et 2018). Comme pour les concerts précédents, le plateau vocal réuni autour de lui comble ô combien les attentes – ce qui reste une gageure pour ce répertoire nécessitant des voix hors normes. Ainsi du

spécialiste du rôle-titre **Clay Hilley** (Siegfried), déjà entendu à Bayreuth en 2023 (voir notamment *Tristan et Isolde*), qui impose une endurance à toute épreuve pour braver l'éclat requis. Le ténor américain sait aussi trouver des phrasés pétris d'humanité dans la sobriété des *piani*, notamment en voix de tête, sans parler de sa diction proche de la perfection.

On aime aussi le Mime dramatiquement incarné de **Ya-Chung Huang**, qui n'a pas son pareil pour faire vivre le *brio* fantasque de son personnage. Les interprètes ont fait le choix bienvenu d'une version de concert d'une belle vitalité, en suivant chaque péripétie à la lettre. A ce jeu-là, le ténor taïwanais se distingue, en faisant valoir l'expérience scénique acquise lors de son passage dans la troupe de la *Deutsche Oper Berlin* (entre 2018 et 2024). Son Mime plus chantant qu'à l'accoutumée bénéficie de sa maîtrise technique sur toute la tessiture, particulièrement son médium superlatif. Comme pour le volet précédent, **Brian Mulligan** fait valoir un Wotan de grande classe, entre qualités d'articulation et art de la déclamation, malgré un léger manque de graves par endroits. Remplaçante de Tamara Wilson, **Rebecca Nash** donne un large *vibrato* à sa Bruñnhilde, à la composition d'une fragilité troublante, à même de rendre crédible les ambivalences de son rôle. La voix ample et soyeuse de **Wiebke Lehmkuhl** (Erda) nous régale d'un timbre splendide, d'une superbe résonance, tandis que la basse profonde de **Soloman Howard** (Fafner) impose la présence physique idoine. Très à l'aise au niveau interprétatif, **Samuel Youn** (Alberich) accentue à merveille les outrances de sa brève intervention, au comique volontairement grotesque. Enfin, malgré une entrée un rien trop timide, **Julie Roset** (Waldvogel) ravit par sa musicalité lumineuse dans les aigus.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre des Champs-Elysées, le 19 avril 2026. WAGNER : Siegfried. Clay Hilley (Siegfried), Ya-Chung Huang (Mime), Brian Mulligan (Wanderer), Samuel Youn (Alberich), Rebecca Nash (Bruünnhilde), Wiebke Lehmkuhl (Erda), Soloman Howard (Fafner), Julie Roset (Waldvogel), Rotterdams Philharmonisch Orkest, Yannick NézetSéguin (direction musicale). A l'affiche du Théâtre des Champs-Elysées le 19 avril 2026. Crédit photographique (c)

CRITIQUE, opéra. LIEGE, Opéra royal de Wallonie, le 10 avril 2026. DONIZETTI : Lucrezia Borgia. J. Pratt, D. Korchak, L. Boulianne, M. Mimika… Jean-Louis Grinda / Giampaolo Bisanti

À l'Opéra Royal de Wallonie-Liège, le drame romantique dédié au destin tourmenté de *Lucrèce Borgia*, adapté de Victor Hugo par Gaetano Donizetti et son librettiste, profite de la

pyrotechnie vocale de Jessica Pratt et de la direction brûlante de Giampaolo Bisanti.

Figure de la Renaissance et des luttes intestines entre les grandes familles des villes italiennes, Lucrèce Borgia a longtemps représenté le symbole de la courtisane avide de pouvoir, prête à toutes les corruptions et assassinats pour maintenir son statut. Si son rôle a été récemment réhabilité par les historiens, il n'en est rien en 1833, lorsque Victor Hugo en fait l'héroïne d'une de ses pièces les plus fameuses. Le Français imagine un personnage fascinant d'ambiguïtés, entre monstre de cruauté et mère inquiète pour son fils incestueux. L'immense succès à Paris donne l'idée d'une adaptation par Donizetti (sans l'accord de Hugo), qui simplifie à l'excès les péripéties du livret : paradoxalement, ces coupures donnent une coloration fiévreuse au début de l'opéra, qui claque comme une déflagration en mettant en scène l'affrontement de la Borgia face au chœur hostile.

Si les ressorts de l'action sont résolument expédiés, la variété de l'inspiration de Donizetti se nourrit d'un lyrisme flamboyant, dont Verdi se souviendra pour son premier succès Nabucco (1842). C'est précisément cet élan dont se saisit **Giampaolo Bisanti**, autour de vifs *tempi*. Le directeur musical de l'Opéra Royal de Wallonie se joue admirablement des variations d'atmosphère incessantes, même s'il a parfois tendance à couvrir le plateau dans les ensembles. Sa direction franche et directe reste toutefois un des moments forts de la soirée, à même de faire vivre la présence décisive de l'orchestre dans cette partition.

Le plateau vocal réuni apporte beaucoup de satisfactions, notamment dans la remarquable homogénéité des seconds rôles. On ne peut malheureusement pas en dire autant des interprètes principaux, mal assortis. Ainsi de **Dmitry Korchak**, qui compose un Gennaro rageur et fort en voix, mais incapable de baisser

le volume pour trouver des phrasés plus subtils en dernière partie, notamment dans son air au II. **Marko Mimica** (Alfonso) possède de semblables qualités de projection, mais n'évite pas quelques raideurs dans l'articulation. Après avoir été réunies dans *Les Capulets et les Montaigus* de Bellini à l'Opéra de Reims en 2013, **Jessica Pratt** (Lucrèce) et **Julie Boulianne** (Orsini) se retrouvent une nouvelle fois pour faire briller les éclats du *bel canto*. Si leur envergure vocale est plus modeste en comparaison de leurs partenaires masculins, elles se distinguent par leur musicalité et leur raffinement, à même d'affronter les transitions avec une souplesse bienvenue. La soprano australienne fait face à son rôle périlleux avec un bel aplomb, se jouant aisément des vocalises. Les demi-teintes du premier acte laissent entrevoir un personnage plus fragile qu'il n'y paraît, confronté à la découverte inattendue de son fils, avant de révéler un tempérament plus affirmé face à son mari jaloux.

La mise en scène de **Jean-Louis Grinda**, ancien directeur général et artistique de la maison Liégeoise entre 1996 et 2007, joue la carte d'une lisibilité un rien trop signifiante dans son expression visuelle. Ainsi, des tableaux de grands maîtres qui jalonnent le récit sur les côtés, enfermant Lucrèce dans l'archétype « Madonne ou putain ». Le regard soupçonneux du mari sur sa femme alterne avec le fantasme d'une mère idéalisée par la religion. Cette double tutelle agit sur Lucrèce comme une morale oppressante, tandis qu'un jeune garçon grimé en ange lui rappelle son calvaire à plusieurs moments clés du récit.

CRITIQUE, opéra. LIEGE, Opéra royal de Wallonie, le 10 avril 2026. DONIZETTI : Lucrezia Borgia. Jessica Pratt (Lucrezia

Borgia), Julie Boulianne (Maffio Orsini), Dmitry Korchak (Gennaro), Marko Mimica (Don Alfonso), Roberto Covatta (Jeppo Liverotto), Luca Dall'Amico (Don Apostolo Gazella), Marco Miglietta (Oloferno Vitellozzo), Francesco Leone (Gubetta), William Corrò (Astolfo), Rocco Cavalluzzi (Ascanio Petrucci), Orchestre et Choeurs de l'Opéra Royal de Wallonie-Liège, Giampaolo Bisanti (direction musicale) / Jean-Louis Grinda (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra royal de Wallonie, à Liège, jusqu'au 18 avril 2026. Crédit photographique (c) ORW-Liège / J.Berger

---

CRITIQUE, opéra. LYON, Opéra de Lyon, le 29 mars 2026. BRITTEN : Billy Budd. S. M. Plumb, P. Appleby, D. Welton… Richard Brunel / Finnegan Downie Dear

Huis-clos aussi sombre que fascinant, *Billy Budd* de Benjamin Britten fait une entrée réussie au répertoire de l'Opéra national de Lyon : la production de Richard Brunel en explore finement

les ambiguïtés et les états d'âme, portée par une réalisation visuelle splendide et un plateau vocal de tout premier plan.

Aussi étonnant que cela puisse paraître, l'un des plus parfaits chefs d'oeuvre de Britten, *Billy Budd* (1951, révisé en 1964), n'avait jamais été donné dans la capitale des Gaules, et ce alors même que le compositeur britannique y a souvent été à l'honneur, particulièrement lors d'un festival dédié en 2014 (voir ici) – ou encore l'an passé avec le bien connu *Peter Grimes*. L'inspiration de Britten se tourne une fois encore vers l'univers marin, avec ce livret adapté de la nouvelle éponyme d'Herman Melville, dont la particularité audacieuse est de ne comporter que des rôles masculins : cela en fait le miroir inversé d'un autre opéra contemporain, *Dialogues des Carmélites* (1957), où les femmes sont omniprésentes.

Le récit suit le destin tourmenté de Vere, capitaine de navire britannique à la fin du XVIIIème siècle, hanté par son incapacité à sauver le jeune Billy Budd d'une condamnation à mort. Enrôlé de force, ce dernier trouve finalement son épanouissement dans cette micro-société, où sa beauté lui attire des amitiés, autant qu'elle fait remonter des désirs refoulés et dangereux, notamment chez le brutal Claggart et, dans une moindre mesure, chez l'esthète Vere. Les librettistes (dont le romancier E. M. Forster) dénoncent ainsi les conséquences sordides d'esprits corsetés et effrayés par le tabou de l'homosexualité.

La mise en scène de **Richard Brunel** choisit de mettre au centre de l'attention les remords du capitaine Vere, en imaginant trois hommes muets autour de lui, agissant comme une sorte de conscience morale intérieure : devoir et autocontrainte interdisent toute possibilité de sauver le naïf Billy, meurtrier involontaire et chantre imprudent d'un vent de

liberté venu de la Révolution française. La transposition du récit en une époque plus proche de la nôtre souligne la promiscuité fatale entre les hommes, tous placés sous le regard des autres : la construction à vue du bateau, magnifiée par des éclairages virtuoses, enferme les interprètes dans des structures métalliques dépourvues de toute intimité. Incapable de s'affranchir du jugement moral de ses semblables, Claggart s'ingénie à détruire au plus vite l'incarnation de son trouble, tandis que Vere préfère l'évitement, en se réfugiant dans la sublimation. Si les costumes n'aident pas à différencier les nombreux personnages au début, la mise en perspective sans cesse renouvelée des éléments de décors permet peu à peu de distinguer les hiérarchies à l'œuvre.

A cette lecture d'une profonde intelligence psychologique répond un plateau vocal d'une homogénéité aussi remarquable que bienvenue. Dans le rôle-titre, la force juvénile de **Sean Michael Plumb** séduit d'emblée par une voix ample, bien articulée et portée par un timbre solaire. Seule la méditation finale, en prison, laisse entrevoir d'infimes réserves, empêchant de nous emporter plus loin encore dans ce moment irréel, entre fatalité et acceptation paisible d'une injustice. **Paul Appleby** n'est pas en reste pour faire valoir la noblesse des sentiments qui l'habitent, trouvant toujours le ton juste pour suggérer le tempérament faible et la détestation de l'autorité de Vere. A ses côtés, **Derek Welton** campe un Claggart poisseux à souhait, au verbe qui claque comme des coups rudes et abrupts. Autour d'un **Choeur de l'Opéra national de Lyon** très bien préparé par **Benedict Kearns**, le chef britannique **Finnegan Downie Dear** (né en 1994) signe des débuts remarqués, en relevant le défi d'une exacerbation des somptueuses couleurs entremêlées par la partition, tout en maintenant une conduite du discours musical finement ciselée. Assurément un chef à suivre, qui contribue pleinement à la réussite de la soirée.

CRITIQUE, opéra. LYON, Opéra de Lyon, le 29 mars 2026. BRITTEN : Billy Budd. S. M. Plumb, P. Appleby, D. Welton… Richard Brunel / Finnegan Downie Dear. Crédit photographique (c) Jean-Louis Fernandez

---

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 16 mars 2026. MOZART : Symphonie n° 39 / BRUCKNER : Symphonie n° 4. Orchestre de l'Opéra national de Paris, Marek Janowski (direction)

Depuis plusieurs saisons, l'Orchestre de l'Opéra national de Paris s'offre le luxe d'investir la Grande salle Pierre Boulez de la Philharmonie de Paris pour ses concerts symphoniques. Avant de

célébrer les forces telluriques du *Requiem* de Berlioz en mai prochain, le public venu en nombre réserve un triomphe au vétéran Marek Janowski, en un programme 100% autrichien dédié à Mozart et Bruckner.

Incontournable figure de la vie musicale parisienne dans les années 1980-90, **Marek Janowski** (né en 1939) fait son retour dans la capitale pour un unique concert à la Philharmonie. C'est là un événement, tant l'ancien chef du Philharmonique de Radio France, entre 1984 et 2000, a laissé un bon souvenir à ses troupes comme aux auditeurs. Pendant cette période, en signe de son intérêt pour le répertoire lyrique, le chef allemand d'origine polonaise s'est aussi distingué en dirigeant plusieurs productions à l'Opéra de Paris, bien avant son invitation à célébrer le *Ring* de Wagner à Bayreuth, en 2017.

Le programme débute avec l'une des trois dernières *Symphonies* de Mozart, la *39e*, qui fait partie de ses ouvrages les plus réussis. Tous composés lors de l'été 1788, ces bijoux d'invention mélodique et de vitalité rythmique ont un caractère pourtant bien différencié, audible dès l'introduction lente de cette *39e*. L'aspect solennel et mystérieux, proche de l'ouverture de *Don Giovanni* (1787), bénéficie du style probe de Janowski, sans aucun *vibrato*. La rigueur de la mise en place, comme des *tempi*, sera une constante de la soirée, sans chercher à mettre en avant la mélodie principale (si ce n'est parfois aux premiers violons). Dirigeant sans partition, avec un regard acéré vers ses troupes, Janowski évite tout lyrisme, sans aucun temps mort. Un rien trop raide dans le *Menuet*, l'élan péremptoire donne le ton narratif, autour de ruptures franches dans les attaques. Si on peut être surpris par le peu de respiration de cette lecture, la dynamique irrépressible globale fait entendre un Mozart résolument articulé (proche, en cela, de certaines interprétations sur instruments d'époque).

Après l'entracte, on retrouve un chef plus encore à son répertoire de prédilection, lui qui a enregistré l'intégrale du corpus brucknérien au disque, pour le label Pentatone, dans les années 2010. Il est fait le choix de la mouture de 1878-1880, qui s'insère entre le premier jet de 1874 (jamais

joué du vivant du compositeur) et les dernières retouches de 1888. Il faudrait que les grandes phalanges osent plus souvent se pencher sur les versions primitives de Bruckner, souvent étonnantes de modernité dans leurs audaces formelles. Pour la *Quatrième*, les changements sont considérables, puisque le troisième mouvement a été entièrement réécrit, de même que la plus grande partie du *Finale*. L'introduction de l'*Allegro* initial est en revanche conservé, ce dont s'empare Janowski en faisant frissonner fiévreusement les cordes, peu avant l'entrée inoubliable du cor *solo.* L'esprit de la chasse irrigue cette partition en mettant en avant cet instrument à plusieurs reprises, ce qui explique pourquoi tout le pupitre est applaudi en premier lieu, en fin de soirée.
Aucune introspection ou virtuosité individuelle ne vient troubler cette interprétation, qui avance sans se poser de questions. Les verticalités au son charnu mettent tous les instruments sur le même plan, en une vitalité volontiers musculeuse. Toute effusion est ainsi évitée, avec un allègement perceptible des cuivres dans les parties plus apaisées, pour donner davantage de place aux admirables bois de l'Orchestre de l'Opéra de Paris. Janowski s'autorise de rares moments où il lâche la bride, en faisant notamment ressortir quelques superbes saillies aux altos ou encore la scansion des contrebasses en arrière-plan. Plus séquentiel dans cette lecture, l'*Andante* revêt un esprit lunaire avec des pupitres très différenciés et des *tutti* toujours aussi denses en opposition. Le ralentissement final, superbe de raffinement sans ostentation, montre toute la science du chef allemand pour les tenues de phrasés étirées.
L'allègement des cuivres est plus encore audible dans le *Scherzo* (un des plus réussis de son auteur), faisant entendre chaque détail de la partition. On note aussi une propension à davantage marquer les silences, notamment dans les transitions vers le trio. En signe de son éloquence, Janowski enflamme le début du *Finale* de ses *tempi* rapidissimes, tout en évitant soigneusement le recours au *pathos*. Les *tutti* ravageurs se régalent de cette battue experte, admirablement contrastés avec les parties plus lyriques, avant une conclusion sans triomphalisme excessif.

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 16 mars 2026. MOZART : Symphonie n° 39. BRUCKNER : Symphonie n° 4. Orchestre de l'Opéra national de Paris, Marek Janowski (direction musicale). A l'affiche de la Philharmonie le 16 mars 2026. Crédit photographique (c) Droits réservés

CRITIQUE, opéra. PARIS, Conservatoire de Paris, le 10 mars 2026. OFFENBACH : Orphée aux enfers. Ludovic Lagarde / Mathieu Romano

Comme chaque année, le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris monte une production lyrique permettant à ses étudiants chanteurs, instrumentistes et danseurs de se confronter à la réalité de la scène et du public. Tous rêvent d'embrasser une carrière aussi éminente que leurs aînés Marc Mauillon, Mathias Vidal, Julie Fuchs, Cyrille Dubois ou Sabine Devieilhe, tous formés dans cette maison, parmi tant d'autres.

C’est peu dire que le choix de l’opéra-bouffe ***Orphée aux enfers***, dans sa version initiale en deux actes de 1858, ne joue pas la carte de la facilité pour les interprètes, tant on connait les exigences redoutables de ce répertoire en matière de virtuosité vocale et d’abattage scénique, notamment sur le plan comique. Les applaudissements chaleureux et nourris en fin de soirée ne trompent pas sur la pleine réussite du projet, en signe de la parfaite homogénéité de la troupe réunie pour l’occasion. Il faut dire que la mise en scène de **Ludovic Lagarde** (né en 1962) n’est sans doute pas étrangère à ce succès, tant elle insiste sur la direction d’acteur, en impliquant les interprètes dans chaque mouvement d’ensemble. La multitude de détails associés à chaque personnage fait ainsi vivre la farce d’une vitalité bienvenue aux deux derniers actes, en contraste avec le minimalisme du début. Les décors très sobres jouent la carte d’une élégance sans ostentation, cherchant surtout à mettre en valeur les caractères et les situations. Ainsi du simple rideau qui permet à **Angelo Heck** de camper un John Styx plus trouble et inquiétant que jamais, ce qui lui permet de faire ressortir ses qualités d’acteur. On aime aussi la douce folie d’**Audrey Maignan** dans son court rôle de Diane, qui met en lumière des piani divins, à même de faire oublier une émission plus étroite par ailleurs.

La soirée bénéficie de la prestation radieuse de **Lisa Bensimhon** en Eurydice, qui fait feu de tout bois pour donner à son personnage tout l’éclat vocal requis, faisant valoir autant la diction et la souplesse de ses transitions de registre qu’un timbre délicieusement suave. Seules les réparties théâtrales au I laissent entendre quelques outrances, mieux maîtrisées par son partenaire **Matthias Deau** (Orphée), dont la présence et la projection donnent beaucoup de plaisir tout du long. Le mélange d’autorité et de fantaisie délicieusement délurée d’**Auguste Truel** donne à son Jupiter une dimension fantasque, à même de faire oublier une ligne parfois un rien instable dans les fins de phrasés, au niveau vocal. La

chanteuse la plus solide techniquement est **Chun Li** (Cupidon), même si ses premières interventions souffrent de quelques légers décalages avec l'orchestre. Enfin, **Juliette Nouailhetas** (Aristée / Pluton) donne une leçon de classe vocale sur toute la tessiture, autour d'un beau médium. Assurément une très belle promotion, qui bénéficie de la direction engagée, un rien trop sonore dans les *tutti*, de **Mathieu Romano**. L'**Orchestre du Conservatoire de Paris** crépite de mille feux sous sa battue, n'oubliant pas quelques nuances bienvenues aux bois, particulièrement en forme.



CRITIQUE, opéra. PARIS, Conservatoire de Paris, le 10 mars 2026. OFFENBACH : Orphée aux enfers. Matthias Deau (Orphée), Lisa Bensimhon (Eurydice), Juliette Nouailhetas (Aristée /

Pluton), Auguste Truel (Jupiter), Maria Soler Vidal (L’Opinion publique), Angelo Heck (John Styx), Chun Li (Cupidon), Yann Salaün (Mercure), Audrey Maignan (Diane), Estere Katrina Pogina (Vénus), Adélaïde Mansart (Junon), Clarisse Fauchet (Minerve), Choeur et Orchestre du Conservatoire de Paris, Mathieu Romano (direction musicale) / Ludovic Lagarde (mise en scène). A l’affiche du Conservatoire de Paris jusqu’au 13 mars 2026. Photo : Ferrante Ferranti – CNSMDP