

CRITIQUE, opéra (en version de concert). PARIS, Théâtre des Champs-Élysées, 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-Élysées.

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

CRITIQUE, opéra. CARDIFF, Welsh National Opera, le 16 avril 2026. WAGNER : Der Fliegende Holländer. Simon Bailey, Rachel Nicholls, James Cresswell... Tomas Hanus / Jack Furness

La nouvelle mise en scène du *Vaisseau fantôme* de Richard Wagner par l'Opéra national du Pays de Galles (*Welsh National Opera*) poursuit une mode lyrique désormais familière : l'effacement du personnage masculin titulaire au profit d'un focus sur le rôle féminin principal.

Dans la production du metteur en scène gallois **Jack Furness**, le Hollandais n'est plus l'axe du drame. Senta en devient plutôt le centre gravitationnel, moins une rédemptrice wagnérienne qu'une étude de cas de traumatisme psychologique. Le dispositif encadrant, introduit durant l'ouverture, est sans équivoque : un enfant naît puis est traumatisé par la mort apparente de sa mère (suggérée par une imagerie hospitalière évoquant le cancer), condamnée à ressasser son passé dans une répétition obsessionnelle. À la fin, ce même personnage s'effondre et est emmené sur un lit d'hôpital, l'opéra ayant retracé non pas une malédiction mythique, mais un effondrement intérieur. Cela reflète bien sûr le cycle éternel du Hollandais.

Le sombre conte de Wagner s'inspire de la légende popularisée par Heinrich Heine, et apparemment de sa propre expérience d'une tempête en mer Baltique, lorsque le Hollandais ne peut accoster que tous les sept ans dans l'espoir de trouver une rédemption sous la forme d'une femme qui lui sera fidèle jusqu'à la mort et brisera sa malédiction. Ce glissement interprétatif reflète une tendance plus large dans la mise en scène lyrique contemporaine à recentrer les récits autour de la subjectivité féminine. Pourtant, ici, cela ressemble moins à une révélation qu'à une réduction. La métaphysique ambiguë de Wagner est réduite à quelque chose de plus littéral, de plus clinique, et sans doute de moins intéressant.

La production n'est pas dénuée de gestes vers la modernité, même si certains versent dans le gratuit. Un bref moment où le timonier embrasse un autre marin semble moins relever d'une caractérisation organique que d'un clin d'œil conscient aux attentes contemporaines, un *gadget* plutôt qu'une véritable idée. Ailleurs, on rencontre des échos, clairement involontaires, d'anciennes productions du WNO. Le motif récurrent du lit, qui s'éloigne vers le fond de la scène, rappelle inévitablement la disparition finale dans *Peter Grimes* telle que récemment mise en scène par la compagnie. La technique est entravée par le fait que l'on voit ce qui se passe une fois que le lit ou le corps est censé avoir disparu.



La scénographe **Elin Steele** propose un environnement largement abstrait : un panneau peint, terne et indistinct, qui s'élève et s'abaisse pour suggérer des changements d'espace mais ne parvient jamais à évoquer de manière convaincante un lieu. Pour un opéra si ancré dans les forces élémentaires – la mer, la tempête, l'horizon – l'absence de tout paysage tangible semble en contradiction avec les affirmations de l'équipe créative selon lesquelles elle serait influencée par le paysage maritime gallois. Il n'y a pas vraiment de décor pour que **Lizzie Powell** l'éclaire ; les accessoires vont des grandes lampes posées sur ce qui ressemble à des paniers pique-nique, des chaises qu'on traîne, un canapé ancien et ces lits. Curieusement, il neige de temps à autre. Bien sûr, nous devons ignorer le livret car il n'y a ni navires, ni trésor, ni photographie, ni rouets, ni grand-chose d'autre. Nous sommes dans l'univers de personnes abîmées et solitaires plutôt que des « vaisseaux fantômes ». On est ici plutôt dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou* plutôt que dans *Pirates des Caraïbes* !...

Dramaturgiquement, la production soulève plus de questions qu'elle n'en résout. La décision de faire en sorte que les

marins vivants se transforment en leurs homologues fantomatiques au troisième acte, plutôt que d'avoir deux groupes distincts de marins, pourrait en théorie suggérer une frontière poreuse entre les mondes. Pourtant, cela contraste avec les scènes précédentes où l'équipage fantôme est déjà visiblement présent à l'arrière de la scène. La logique interne vacille ; le symbolisme s'effondre sous son propre manque de cohérence. De même, l'apparition intermittente de femmes en costume d'époque, postées à l'arrière comme des témoins spectrales et préparant le lit pour la « victime » suivante, semble faire allusion à une lignée de Senta ayant échoué, de prédécesseuses qui n'ont pas su satisfaire l'exigence de fidélité absolue du Hollandais. L'idée est intrigante, mais insuffisamment développée, laissée entre suggestion et obscurité.

Le Chœur des fileuses de l'acte II est également réinventé : les femmes commencent par coudre leurs robes pour le retour des hommes, puis réarrangent leurs chaises pour s'asseoir autour de Senta, et entendre le fabuleux récit du *vaisseau fantôme*, évoquant une séance de thérapie de groupe. Là encore, Senta, psychologiquement abîmée, sombre dans une expérience phantasmagorique sombre. Cette instabilité mentale est également suggérée dans les scènes avec son fiancé Erik. Il semble être le seul à voir que cette pauvre fille est franchement à côté de la plaque.

Rien de tout cela ne nie la réussite musicale. **Simon Bailey** et **Rachel Nicholls** apportent une assurance vocale et la nuance interprétative requise par l'équipe artistique pour les rôles principaux, même si la production recadre leur relation. Cela n'a peut-être pas la puissance et le frisson glaçant que l'on obtient chez certains des grands interprètes scandinaves et allemands actuels de ces rôles, mais Nicholls nous gratifie d'un chant élégant et raffiné, d'un lyrisme riche, tandis qu'elle et Bailey apportent une grande clarté au livret allemand.



Le père de Senta, Daland, interprété avec une grande clarté par **James Creswell**, semble n'avoir jamais regardé *Mariés au premier regard* lorsqu'il pousse sa fille vers le riche capitaine de passage. Peut-être pensait-il plutôt à *L'amour est dans le pré* (ou une émission similaire), le Hollandais complètement fou étant jumelé à sa fille excentrique. Quoiqu'il en soit, cela finira mal. **Trystan Llŷr Griffiths** (le Timonier) et **Leonardo Caimi** (Erik) sont des ténors à la trop belle voix, l'un aspirant à sa petite amie mais, quand l'alcool agit, se frottant à tout ce qui bouge, tandis que l'autre, en costume gris, est un personnage sans doute censé être terne qui s'en sort franchement bien quand Senta le plaque pour le Hollandais.

Pour sa dernière saison en tant que directeur musical, **Tomáš Hanus** obtient un jeu vigoureux de la phalange galloise, de

beaux solos, et nous emporte avec *brio* tandis que ses musiciens et les chanteurs font monter la tempête. La production souhaite clairement que le chœur soit le plus possible sur le devant de la scène, et il répond présent avec sa force habituelle. Pourtant, on repart avec un sentiment persistant de déséquilibre. En cherchant à moderniser et à psychologiser, ce *Vaisseau fantôme* risque de perdre son propre centre de gravité. Les vastes horizons mythiques de l'opéra sont réduits à la vie intérieure d'un enfant blessé, captivant dans ses grandes lignes, peut-être, mais finalement étouffant.

Et pour une compagnie confrontée à un avenir incertain, on ne peut s'empêcher de se demander si ce rétrécissement conceptuel ne reflète pas une contraction culturelle plus large : moins de ressources, des toiles plus petites, et un regard toujours plus tourné vers l'intérieur. C'est probablement la dernière production lyrique d'envergure créée par le WNO que nous verrons pendant plusieurs années, et d'une certaine manière, son côté austère, minimaliste, presque semi-scénique, annonce les restrictions à venir.

On ne peut que plaindre les dirigeants du WNO (**Adele Thomas** et **Sarah Crabtree**) qui ont accepté la mission impossible d'une compagnie dont les moyens de survie – les Conseils des Arts Gallois et Anglais – sont aussi aléatoires, et que les politiciens, comme le public gallois, ont placée tout en bas de leur liste de priorités en termes de financement. Avec l'épée de Damoclès financière au-dessus de leurs têtes, il y a peu de raisons de s'enthousiasmer pour la programmation de l'année prochaine, et cela continuera probablement l'année suivante, à moins d'un miracle en matière de financement. Le cycle du WNO – quasi-catastrophe financière, et en redressement, en plus des abysses de la dépression économique – semble aussi condamné à se perpétuer que la malédiction du Hollandais. Le duo doit faire bonne figure en présentant la maigre saison à venir, mais affirmer que c'est le début d'une nouvelle ère excitante, c'est un peu trop tirer sur la corde

pour nous, vieux loups de mer... et nous ne parlerons pas des dépenses pour un changement d'identité visuelle...

Critique, opéra. CARDIFF, Welsh National Opera, le 16 avril 2026. WAGNER : Der Fliegende Holländer. Simon Bailey, Rachel Nicholls, James Cresswell... Tomas Hanus / Jack Furness. Crédit photographique (c) Craig Fuller

CRITIQUE, opéra. VERSAILLES, Opéra royal, le 15 avril 2026. RAMEAU : Platée. M. Vidal, M. Perbost, P. Drehet, J-C. Lanièce... Corinne et Gilles Benizio (alias Shirley et Dino), Le Concert Spirituel, Hervé Niquet

(direction)

L'Opéra Royal de Versailles reprend l'ébouriffante et colorée production de *Platée*, chef d'œuvre de Jean-Philippe Rameau, dernier *opus* en date de l'inséparable trio Hervé Niquet, Corinne et Gilles Benizio. 18 ans après leur célèbre *King Arthur*, leur complicité est toujours intacte et florissante. Les formidables orchestre et chœur du *Concert Spirituel*, dont les sons sont inimitables, portent la musique de Rameau à la perfection, notamment dans les très beaux moments de ballet dansés par les Académiciens de danse baroque de l'Opéra Royal et chorégraphiés de manière néo-baroque et très intelligente par Pierre-François Dollé.

Le *Prologue* est ici coupé. L'action démarre directement au début de l'opéra lorsque Cithéron et Mercure fomentent l'horrible farce. Le bocage de Platée est une *favela*, les nymphes des prostituées, Platée visiblement l'une d'elle et en fin de carrière... Mercure et Cithéron sont des maquereaux, ce dernier ayant quelque chose entre Gomez Adams (d'après le chef lui-même) et Dario Moreno. Momus et La Folie sont délirants, lui en animateur de soirée, régulièrement torse nu, et elle en métalleuse au costume couvert de résille de toutes parts, chantant son célèbre récit "*Formons les plus brillants concert*" en s'accompagnant d'une guitare électrique, figurant la lyre dérobée à Apollon. Les metteurs en scène et le chef ont fait le choix de remplacer les récits de Rameau par des textes plus accessibles dans le but de se rapprocher du *music-hall*, monde d'où viennent les metteurs en scène.

Platée est interprétée avec une grande sensibilité par **Mathias Vidal**, haute-contre incontournable de la scène française, et connaisseur de Rameau à qui il a consacré plusieurs enregistrements. Il faut saluer la très émouvante fin de l'opéra où Platée raillée par tous se met à pleurer avant la fin de son air, la musique s'arrêtant un peu abruptement avant la fin, Hervé Niquet quittant sa place pour aller soutenir la pauvre platée dans le silence, éclairé d'une seule petite lumière glacée. Un moment d'émotion qui cueille tout le public, et même tout l'orchestre, chaque soir.

Marie Perbost est une Folie délirante, qui ne recule devant aucune pirouette vocale ou scénique malgré ses quelques mois de grossesse. Une voix pleine et originale pour ce répertoire. La jalouse Junon est interprétée par **Marie-Laure Garnier**, flamboyante et très bonne actrice. Peu habituée du répertoire baroque, elle y apporte une largeur vocale intéressante. Clarine, suivante de Platée, est ici une pieuse sœur pèlerine interprétée avec beaucoup de grâce par **Clara Penalva**, académicienne de l'Opéra Royal. Elle porte très élégamment son seul air, "*Soleil, fuis de ces lieux*", avec une connaissance juste de l'ornementation et une exécution claire et précise.

Pierre Derhet donne toute sa profondeur au personnage de Mercure. Il est assurément l'une des plus belles voix du plateau, alliant une diction précise avec un chant toujours plein et élégant. Il est également un fin connaisseur du répertoire baroque français, habile dans l'attaque de chaque ornement. Il sait également rester toujours comique sans jamais que sa vocalité en souffre. Son complice **Marc Labonnette** en Cithéron est également très comique, n'hésitant jamais à montrer certaines notes écrites par Rameau, si basses qu'elles expriment l'aspect bouffon du personnage. En momus, **Jean-Christophe Lanièce** se montre excellent acteur, dont la plastique est mise en valeur dans cette mise en scène, et fait preuve de beaucoup de finesse, vocalement parlant. Enfin, **Jean-Vincent Blot** incarne tout le ridicule de Jupiter, se

pavanant devant la pauvre Platée.

À part celui de Platée, les rôles de ce ballet bouffon sont assez réduits, laissant toute la place aux très bons danseurs de l'Académie de l'Opéra Royal. Ils exécutent les mouvements classiques de la danse baroque avec beaucoup de précision et de grâce. Le chorégraphe **Pierre-François Dollé** mélange très intelligemment ces mouvements avec d'autres, plus contemporains, comme de la *salsa* ou de la danse populaire. Cette chorégraphie est une des plus réussies qu'on ait vu dans un opéra depuis bien longtemps.

Mais le clou du spectacle sont les incomparables choristes et instrumentistes du **Concert Spirituel** et leur chef **Hervé Niquet**. Ce dernier n'hésite pas à interagir avec le public de la manière la plus sympathique qui soit. Le son du *Concert Spirituel* est porté par chacun de ses musiciens, tous excellents, parmi lesquels la merveilleuse **Héloïse Gaillard** au hautbois, d'une expressivité fantastique lors des *solis*, ou colorant avec finesse les violons dans les *tutti*. Le chœur, également très présent, offre un son magnifiquement rond et homogène, tout en restant défini et précis dans la diction, si chère à Hervé Niquet.

Un spectacle riche de couleurs et d'humour accessible à tous les publics !

CRITIQUE Opéra. VERSAILLES, Opéra royal, le 15 avril 2026.
RAMEAU : Platée. M. Vidal, M. Perbost, P. Drehet, J-C.
Lanièce... Corinne et Gilles Benizio (alias Shirley et Dino), Le
Concert Spirituel, Hervé Niquet (direction). Crédit
photographique (c) Droits réservés

**CRITIQUE, opéra. TOULOUSE,
Théâtre du Capitole, le 14
avril 2026. VERDI : Otello.
Michael FABIANO, Adriana
GONZALEZ, Nikoľoz LAGVILAVA...
NICOLAS JOEL / CARLO
MONTANARO**

La production de cet *Otello* de Giuseppe Verdi signée par feu Nicolas Joël – et datant de 2001 -, s'avère très simple, accompagnant le drame plus qu'il ne le met en scène. Depuis le film projeté sur le voile d'avant-scène jusqu'aux lumières subtiles, rien ne vient gêner l'avancée dramatique qui repose sur le jeu d'acteur. Les décors d'Ezio Frigerio sont assez simples, tandis que les costumes de Franca Squarciapino sont lourds et assez sombres. La direction d'acteur est minimaliste ; si, dans l'acte III, le fait que Desdémone se relève après la mise au sol par Otello avec noblesse, puisque ce dernier la rejette encore plus violemment, est très efficace,

la mort de Desdémone est quant à elle scéniquement ratée.

La distribution réunie par **Christophe Ghrissi** au **Théâtre du Capitole** est à nouveau exemplaire. Le ténor américain **Michael Fabiano** assume le lourd rôle d'Otello. C'est une évolution marquante dans sa carrière, jusqu'alors cantonnée essentiellement dans des rôles de ténor lyrique. Il vient de chanter ce rôle à Las Palmas et s'apprête, après Toulouse, à le chanter au *Teatro Colon* de Buenos Aires et au *Metropolitan Opera* de New-York. Il assume la plupart des exigences du rôle sans ciller. Dès son « *Exultate*, » la terrible entrée en scène, que même Domingo redoutait toujours, le ténor se montre impressionnant de timbre et de présence. Les couleurs barytonales sont remplies d'harmoniques et les aigus sont puissants. Durant le premier acte, même dans le duo avec Desdémone, il gardera ce timbre de bronze et chantera *forte*. Un peu à la manière de Mario Del Monaco. Cette caractérisation un peu monolithique va heureusement faire place à davantage de nuances, de couleurs et de richesse de phrasés avec l'entrée dans la souffrance du personnage. Le jeu tente de camper un homme malade qui peut cacher cela de moins en moins. La scène de la prière au pied de l'escalier est un moment somptueux où le ténor utilise des trésors de nuances et de couleurs, allant jusqu'à une voix détimbrée. C'est à partir de ce moment que son Otello est parfaitement accompli. Bien des choses sont là qui, avec le temps, vont certainement lui permettre de devenir un Otello qui comptera parmi les plus grands. Reste à savoir si ce rôle si exigeant ne va pas abîmer sa voix jusque là d'essence lyrique...

En face de lui, le Jago de **Nikolos Lagvilava** est tout entier de noirceur. Grand habitué du rôle, le baryton géorgien habite vocalement et scéniquement son personnage en scélérat complet. D'autres ont cherché des nuances, des moments de séduction, une manipulation plus subtile. Le Jago de Nikolos Lagvilava

est noir, vocalement puissant et scéniquement repoussant. La puissance de haine qu'il dégage dans le duo avec Otello qui clôt l'acte II, est absolument terrifiante, dans son abominable *Credo*. Le Cassio de **Julien Dran** est de toute élégance et au chant châtié. L'Emilia d'**Irina Sherazadishvili** est surdimensionnée car cette belle cantatrice aspire certainement à des rôles de premier plan tant la voix est splendide. Elle campe une Emilia extrêmement puissante, ainsi dans la grand final de l'acte III, avec une présence très inhabituelle. Il nous reste à évoquer la Desdémone absolument parfaite d'**Adriana Gonzalez**. La soprano originaire du Guatemala a tout d'une grande Desdémone. Elle a déjà chanté le rôle à l'Opéra national du Rhin, mais mieux que l'habiter, elle semble incarner sans *artefact* cet ange de pureté. Le sourire, le port, la grâce du maintien, elle a tout est l'aristocrate vénitienne : la franchise, la noblesse, la pureté sont bien celles d'un ange sur terre. Et la voix est riche, le *legato* parfait – et elle arrive à chanter toutes les nuances du rôle, jusqu'à des *pianissimi* impalpables de toute beauté. Elle semble perdue au milieu du monde violent qui l'entoure quand son mari la soupçonne. Elle lutte, lui tient tête, se relève puis abandonne. C'est vraiment un très beau personnage. Au dernier acte, elle atteint au sublime.

L'**Orchestre national du Capitole de Toulouse** est admirable de bout en bout. Que ce soient les cordes ductiles, avec des violons diaphanes et des violoncelles brûlants, ou les contrebasses à l'entrée d'Otello au dernier acte, tous donnent la chair de poule. Les bois sont absolument superbes, aussi beaux qu'émouvants. Le cor anglais dans l'air du saule est merveilleux – et également les flûtes. La direction de **Carlo Montanaro** assume un drame qui avance inexorablement, il laisse respirer les chanteurs et tient dans un *tempo* stable le grand *concertato* de l'acte III. Mais c'est dans sa capacité à aider les chanteurs, en suivant leur vocalité, qu'il est particulièrement admirable. La prière de Desdémone, comme celle d'Otello, sont des moments rares de fusion voix /

orchestre.

Cette première de la série des si représentations au Théâtre du Capitole de Toulouse a été un grand triomphe. Tout y est parfait pour rendre hommage au chef d'œuvre Shakespearien de Verdi. Ainsi donné, *Otello* est bien un absolu de l'opéra !...

CRITIQUE, opéra. TOULOUSE, Théâtre du Capitole, le 14 avril 2026. VERDI : *Otello*. Michael FABIANO, Adriana GONZALEZ, Nikoloz LAGVILAVA... NICOLAS JOEL / CARLO MONTANARO. Crédit photographique © Mirco Magliocca

CRITIQUE, opéra. MID WALES OPERA, Cathédrale de Brecon, le 11 avril 2026. PURCELL : *Dido & Aeneas*. Richard Studer / Jonathan Lyness

Dans le sanctuaire de pierre lumineux de la Cathédrale de Brecon – datant du XI^e siècle au

centre du Pays de Galles -, et en écoutant l'un des tout premiers chefs-d'œuvre de l'opéra, il était difficile de ne pas réfléchir à la dureté avec laquelle le XXI^e siècle a traité cet art.

Pourtant, la production *Dido and Aeneas* de Henry Purcell – présentée par le *Mid Wales Opera* dans le cadre de son programme *OpenStages* – offrait quelque chose de plus en plus rare dans notre vie culturelle : non pas une simple réassurance, mais un sentiment convaincant de continuité artistique et, dans la lumière pleine d'espoir du temps pascal, une lueur de renouveau.

Si la *Covid19* a porté un coup dévastateur à l'opéra, les années qui ont suivi ne se sont guère montrées plus clémentes. La reprise tant promise après la pandémie ne s'est jamais vraiment matérialisée. Au lieu de cela, alors que les vaccins étaient administrés au corps politique, une autre seringue, plus métaphorique, semblait vider le secteur des arts subventionnés de sa vie. L'opéra, toujours dépendant des subventions publiques, a trop souvent été laissé en état de survie artificielle. Pourtant, bien avant le confinement, un malaise artistique s'était installé, indépendamment de la nécessité de financements publics. Dans toute la Grande-Bretagne, les compagnies subventionnées avaient déjà commencé à dériver, souvent par obligation bureaucratique ou sous la pression de petits groupes d'activistes vocaux, vers des formes de programmation et de mise en scène sentant l'ingénierie sociale et laissant une partie de leur public traditionnel se sentir exclue.

La *Covid* a mis fin à la carrière de nombreux artistes indépendants qui n'ont pas pu obtenir l'aide gouvernementale qui a maintenu en vie – bien qu'en léthargie – les compagnies subventionnées. Mais après la *Covid*, les organismes de

financement ont simplement baissé le curseur de la machine de survie. Au **Pays de Galles**, la pression exercée sur le **Welsh National Opera** a justement fait les gros titres. Mais le retrait de soutien au **Mid Wales Opera** était, à bien des égards, encore plus incompréhensible. Car c'est une compagnie qui tourne beaucoup et qui bénéficie d'une réelle affection du public, offrant de précieuses opportunités aux talents gallois. Les ventes de billets augmentaient, le public restait fidèle, des mécènes se sont manifestés, et d'autres sources de soutien public ont été trouvées. *Mid Wales Opera* a survécu, tout juste, mais non sans changements. Les publics au-delà du centre du pays de Galles ressentiront les conséquences de ces coupes dès cet automne. Ou, plus exactement, ils ne les ressentiront pas du tout...

Ce qui rend ce qui s'est passé à la **Cathédrale de Brecon** d'autant plus significatif. Donné deux fois, en matinée et en soirée, tirant pleinement parti de la beauté résonnante de la Cathédrale millénaire, ce fut bien plus qu'un simple événement lyrique. Cela marquait l'aboutissement d'une impressionnante semaine de création musicale à travers Brecon et Hay-on-Wye, réunissant des étudiants en musique, des musiciens amateurs, un chœur remarquablement nombreux et des professionnels expérimentés dans un acte musical partagé. Sous la direction musicale assurée de **Jonathan Lyness** et la mise en scène habile et intelligente de **Richard Studer**, le résultat était remarquable par sa clarté, sa justesse et sa vérité émotionnelle. Qu'une telle cohérence émerge d'une période de répétition si courte était déjà une prouesse. Plus important encore, ce qui en ressortait semblait généreux et vivant : un témoignage non seulement de l'ingéniosité du *Mid Wales Opera*, mais aussi de l'appétit durable pour l'opéra, bien au-delà des structures des grandes institutions dépendantes des subventions.

Le chef-d'œuvre compact de **Henry Purcell** repose moins sur le spectacle que sur la sincérité émotionnelle, et cette

production l'a compris instinctivement. La grandeur intime de la cathédrale s'est avérée être le cadre idéal pour la trajectoire de l'opéra, de la grâce courtoise à la menace surnaturelle et à la dévastation finale. Le chœur a été déployé avec une intelligence théâtrale admirable : courtisans élégants à un moment, émissaires inquiétants des enfers l'instant d'après, puis marins fiers et délurés, le tout réalisé par de subtils changements de gestes, de postures et de couleurs vocales. La mise en scène de **Richard Studer** était sobre mais éloquente : une plateforme surélevée encadrée de longs tissus rouges et blancs tordus, tirés et transformés pour suggérer le pouvoir, le destin et la passion. La décomposition stylisée de Didon était particulièrement efficace.

Au centre se tenait une Didon posée et profondément touchante incarnée par **Kathy Macaulay**, dont le soprano chaud et finement nuancé alliait richesse du timbre et retenue émotionnelle. Sa plainte finale était magnifiquement mesurée : noble plutôt qu'indulgente, d'autant plus émouvante par sa simplicité. Face à elle, **Joshua Lane** apportait une ardeur héroïque et une chaleur lyrique à Énée, et s'il luttait contre un rhume, cela ne se remarquait guère qu'à une légère âpreté du ton. **Louise Wood** était une Sorcière imposante, au caractère bien trempé et à la voix incisive, savourant l'écriture sombre et séduisante de Purcell. **Erin Wynne Thomas** (Deuxième Sorcière) et **Grace Wexler** (Première Sorcière) apportaient une personnalité vivante et une belle discipline d'ensemble aux scènes de méfaits et de malice. **Alaw Grug Evans** était une Bélinda attachante, chantant avec fraîcheur et assurance musicale, tandis que **Heini Hughes** (Deuxième Femme) faisait preuve de sensibilité et de grâce. **Sébastien Sgouraditis**, quant à lui, livrait une apparition élégante et charmante dans le rôle du Marin.

Le plus réconfortant était la qualité de ces jeunes interprètes. Plusieurs commencent déjà à se faire un nom sur

les scènes d'opéra et de concert, et ensemble, ils offraient une preuve éloquente de la profondeur des jeunes talents vocaux émergeant des conservatoires et des académies royales britanniques. Des éloges particuliers vont également aux musiciens, menés avec distinction par **Elenid Owen, Sue Brown, Jenny Cavan, David Cooper, Stella Elliot, Olivia Geddes, Jean Lennox, Wendy Lund et Matthew Silver** (violons) ; **Hugh Dunthorne et Dorcas Wedmore** (altos) ; **Ann Downing, Clare Fisher, Annie Nethercott et Patricia Price** (violoncelles) ; et **Jennifer Morris** (contrebasse), pour leur interprétation de la partition de Purcell. À une époque où l'opéra au pays de Galles peut parfois sembler avoir disparu dans un puits de mine désaffecté, cette production a fait résonner une note claire et pleine d'espoir.

Cela a son importance. Le WNO reste diminué dans ses effectifs, ayant perdu des musiciens et des choristes tout en recevant encore des subventions publiques substantielles, quoique malheureusement réduites, et ayant perdu des directeurs artistiques de renom qui, bien que souvent controversés, permettaient à la compagnie de dépasser son poids. Les saisons récentes ont trop souvent été marquées par des replis, des représentations d'une pauvreté choquante, quelques achats acceptables, seulement éclairés par de rares éclats d'excellence. Il est impensable que le premier opéra de 2026 n'ait lieu qu'en avril, et que ce soit une reprise d'un spectacle amusant de l'année dernière dans le style « *Carry on up the Valleys* ».

On ne peut qu'espérer que la nouvelle production du *Vaisseau fantôme* de Richard Wagner à l'affiche du WNO cette semaine (nous y reviendrons prochainement) – confiée à **Jack Furness** et sous la direction musicale de **Tomáš Hanus** – soit un véritable triomphe. Plus important encore, il faut croiser les doigts pour que l'annonce de la saison à venir restaure un peu d'ambition et de substance à ce qui fut jadis l'une des compagnies d'opéra les plus admirées d'Europe, même

lorsqu'elle faisait face à des difficultés financières précaires.

Dans ce contexte, le travail du *Mid Wales Opera* semble non seulement bienvenu, mais essentiel. Cette entreprise à échelle modeste, alliant l'engagement amateur à l'excellence professionnelle, était la preuve de ce qui peut encore être accompli grâce à l'imagination, au courage et à la foi de la communauté. La bonne nouvelle, c'est que la compagnie professionnelle *SmallStages* du *Mid Wales Opera* reviendra à Brecon cet automne avec *Gianni Schicchi* de Puccini. Il est d'autant plus regrettable que les coupes du Conseil des Arts empêchent la compagnie d'effectuer certaines de ses tournées habituelles. Néanmoins, ici, dans le pays de Galles rural, l'opéra ne se contente pas de survivre : il conserve sa voix et nourrit l'avenir !

CRITIQUE, opéra. *Mid Wales Opera*, Cathédrale de Brecon, le 11 avril 2026. PURCELL : *Dido & Aeneas*. Richard Studer / Jonathan Lyness. Crédit photographique (c) Stephan Cain

**CRITIQUE, opéra. PARIS,
Théâtre de l'Athénée-Louis**

Jouvet, le 8 avril 2026. GASPARINI : L'Avare. E. Zaïcik, S. Goubioud, V. Sicard, S. Amori... Théophile Gasselin / Vincent Dumestre

Dans l'un des plus beaux écrins de la capitale, Molière revient sous une forme peu explorée. "*Il Vecchio avaro*" (Florence, 1720) – du duo Antonio Salvi et Francesco Gasparini – a pris la quintessence de Molière pour adapter ce classique sous la forme de l'*intermezzo* qui se glissait jadis entre les actes des immenses *drammi per musica*. *Il Vecchio avaro*, désormais transformé en *L'Avare* pour cette production, est l'une des rares occasions d'entendre la musique de Francesco Gasparini. En effet, ce maître absolu du tournant du XVIII^{ème} siècle a été célébré dans toute l'Europe et sa carrière était beaucoup plus importante que celle de Vivaldi ou même celle du jeune Haendel.

Gasparini, comme Alessandro Scarlatti, appartenait à cette génération qui a entrepris une mutation stylistique manifeste. Formé auprès de Bernardo Pasquini et encore dans la mouvance cavallienne, il adapte son écriture à la lumière des innovations corélliennes, donnant une place plus importante aux ritournelles, à un effectif étoffé et des couleurs plus complexes. Gasparini est d'ailleurs un des rares compositeurs

à s'emparer de thèmes aussi intéressants et exotiques tels que Amleto (inspiré du personnage d'Hamlet, pas de Shakespeare directement) ou même Faramondo (cher à l'histoire ancestrale de France). En communion avec Antonio Salvi, librettiste « *star* » de l'époque, Gasparini a signé des partitions d'un dramatisme puissant. Antonio Salvi est l'auteur d'un bon nombre de livrets adaptés par Haendel dont le célèbre *Ariodante*.

Le couple Gasparini / Salvi est un des nombreux exemples de tandem musico-littéraire qui a permis à l'art lyrique de développer des nouvelles facettes. Dans le registre de l'*intermezzo*, cette relation s'avère aussi efficace que celle d'Antonio Teixeira et Antonio José da Silva dans *Guerras do Alecrim e Manjerona* (Lisbonne 1737) ou, plus tard, Da Ponte / Mozart. L'évolution du genre comique sur les scènes d'opéra a comme étape essentielle la forme « *intermezzo* ». Léger et très souvent populaire, l'*intermezzo* n'en demeure pas moins grinçant. C'est dans les *intermezzi* que la satire sociale commence : avec le sucre doux-amer de la comédie tout passe mieux.

Créé en 1720 à Florence, *L'Avaro* est une adaptation de la pièce éponyme de Molière. Ici les personnages sont des constructions de plusieurs entités à la fois du génie de Molière et de la *Commedia dell'Arte*. Par exemple, Fiammetta est manifestement l'espiègle et rusée Frosine, Pancrazio est à la fois Harpagon et Monsieur Jourdain par moments. Nous retrouvons toutefois cette critique de « *l'avarice et des avaricieux* » dans un montage littéraire qui n'est pas sans rappeler d'autres adaptations assez ambitieuses chez Caldara ou même Haendel dans son *Flavio*.

Pour cette première scénique depuis un peu plus de trois siècles, **Vincent Dumestre** et **Théophile Gasselin** ne font pas simplement le pari de remonter une rareté, ils réinventent un style. Grâce à une imagination débordante, Théophile Gasselin a pris le texte de Salvi non pas comme un objet momifié ou un

trésor inaltérable, mais comme un matériau théâtral à part entière. Le résultat de sa vision est une mise en scène précise, dynamique et merveilleusement juste. Tout y est équilibré sans tomber dans le piège de l'ennui. Théophile Gasselin respecte mais ose, cette énergie dramatique est le mélange parfait pour que la redécouverte devienne légendaire.

Eva Zaïcik est une Fiammetta/Fichetto fabuleuse de justesse, d'ambiguïté et de musicalité. On apprécie l'ensemble de sa tessiture malgré quelques petites hésitations dans certaines vocalises. Son incarnation est digne de la Frosine pétillante de Claude Gensac dans l'adaptation cinématographique du classique de Molière. Don Pancrazio est un formidable **Victor Sicard** au comble de son talent histrionique et de ses capacités vocales. Il incarne à la perfection la ladrerie du mythique fesse-mathieu. En complément de ces deux personnages, Théophile Gasselin inclut la figure à la fois touchante et interlope de Scarabea, nourrice surannée en chœur antique qui commente l'action. Scarabea figure une mise en abîme de l'*intermezzo* finalement, une sorte de commentaire sur le commentaire, une critique sur la critique. Ce qui aurait pu être étrange devient naturel grâce au fantastique **Serge Goubioud** et son timbre nostalgique et charnel. **Stefano Amori** incarne sans un mot un *ersatz* de La Flèche, bondissant et fantasque tel qu'on l'aurait imaginé.

Le Poème Harmonique et **Vincent Dumestre** sur scène deviennent protagonistes de cette fable. Les timbres et les nuances sont restituées avec une énergie qui ne retombe pas, on est enlevé dans un tourbillon d'émotions et de railleries sans aucun décalage. Grâce à Vincent Dumestre et ses musicien.ne.s, Gasparini nous est révélé non pas comme un « petit maître » inconnu, mais comme une pièce maîtresse dans l'histoire de l'opéra.

Dans la bonbonnière de l'Athénée, cet *Avare* musical a sans doute invoqué l'âme de Louis Jovet qui aurait été ravi d'applaudir cette production dans son théâtre, où il n'a

jamais joué Harpagon. Et finalement, sous la nuit débordant d'astres éclatants, on aime à se promener sous les tilleuls du boulevard des Capucines. Les lettres rouges de la salle de Coquatrix n'évoquent plus Molière mais Roda-Gil : « *Ce soir je viens me glisser dans tes rêves, dans cette mer que le désir soulève. Laisse-moi faire de toi mon trésor, comme Harpagon à genoux sur son or.* »

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre de l'Athénée-Louis Juvet, le 8 avril 2026. GASPARINI : L'Avare. E. Zaïcik, S. Goubioud, V. Sicard, S. Amori... Théophile Gasselin / Vincent Dumestre.
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 Corrà (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. PARIS, Palais Garnier, le 10 avril 2026. GLASS : Satyagraha, A. Roth Costanzo, I. Lobel-Torres, D. Tines, G. Blondeel, A. Bignagni Lesca...

Bobbi Jene Smith / Or Schraibe (chorégraphes), Ingo Metzmacher (direction musicale)

Après [sa création française à Nice en octobre dernier](#), *Satyagraha* de Philip Glass fait enfin son entrée dans le répertoire de l'Opéra national de Paris quarante-six ans après sa création à Rotterdam en septembre 1980. Une nouvelle production fascinante qui accorde à la danse une place de premier choix, et un triomphe pour le compositeur américain Philip Glass, quasi nonagénaire et présent dans la salle en cette soirée de première.

Volet central de la célèbre trilogie que Glass consacra aux grandes figures du XXe siècle, après *Einstein on the beach* (1976) – et avant *Akhnaten* (1984) -, *Satyagraha* est centré sur celle de Gandhi, sur l'émergence du concept de la non-violence durant sa période sud-africaine. Il s'agit là d'une forme opératique singulière, un *operatorio* chorégraphié dépourvu d'intrigue, de dialogues, de réels personnages, du moins dans la lecture proposée par les chorégraphes **Bobbi Jene Smith** et **Or Schraiber**. Les protagonistes du livret, écrit par Constance De Jong en sanskrit d'après le *Bhagavad-Gita*, à savoir Gandhi, Tolstoï, Tagore et Luther King, apparaissent au-dessus d'un balcon latéral et se contentent d'observer silencieusement la scène. Que peut dès lors apporter une mise en scène d'un tel ovni lyrique si le théâtre suppose succession de péripéties ici absentes ? Il y est bien question d'interroger les liens

somme toute topiques entre théâtre et politique, mais à travers une volonté assumée de dé-contextualiser le propos : exit la référence à la période historique (en gros la première partie du XXe siècle), même si les costumes de **Wojciech Dziedzic** peuvent y faire penser, tandis que le décor unique imaginé par **Christian Friedländer** représente un studio de répétition d'une grande sobriété débouchant sur une large ouverture encadrée par des poutres stylisées et colorées pouvant faire penser à l'entrée d'un temple hindou. En outre, une sorte d'intrigue parallèle de nature militaire fait son apparition qui semble au fil des actes se restreindre pour quasiment disparaître au dernier acte.

Mais le choix audacieux des deux chorégraphes est digne d'intérêt, car en plaçant la danse au centre du spectacle, ils confèrent aux danseurs un rôle éminent où se joue, à travers le jeu des corps, ondulés, fracturés, éprouvés, la lutte et la résistance au pouvoir et à ses abus. Mieux : la chorégraphie sert de contrepoids à la dimension statique de l'œuvre ; parfois, dans certaines scènes le geste lent, mécaniquement répété peut faire penser à l'esthétique *bobwilsonnienne*. Le théâtre se fait ici chorégraphie, illustration incarnée d'une pensée ou d'une idée abstraite (la non-violence) : on pense à la danse d'idées des métachories théorisée au début du XXe siècle par Valentine de Saint-Point, d'autant que certains gestes très stylisés font en effet penser aux mouvements expressionnistes d'une Loïs Füller auxquels la sulfureuse chorégraphe se réfère. Dans cet opéra qui s'affranchit des codes du genre, les deux chorégraphes rebattent les cartes : le chœur, comme dans la tragédie grecque, commente l'action dévolue aux danseurs. Mais il y a également une passionnante réflexion sous-jacente sur la manière d'appréhender le temps. Ce qui est donné à voir c'est un opéra-synesthésie : le son devient ici visible, la mise en scène au final a ceci d'efficace qu'elle glose l'hypnose ; le système musical minimaliste détruit la perception habituelle du temps qui semble ainsi s'étirer et se figer tout à la fois. En cela, ce

qui pouvait apparaître comme une impossibilité factuelle de mise en scène devient un objet sublime de fascination.

La distribution réunie n'atteint pas toujours l'excellence attendue. Le choix de remplacer un ténor par un contre-ténor peut surprendre, et on sent parfois les difficultés réelles rencontrées par l'excellent **Anthony Roth Costanzo**, notamment dans les graves. Sa voix toutefois éblouit et rajoute à l'atmosphère d'étrangeté véhiculée par un livret écrit en sanskrit. Un autre changement, probablement lié au précédent, concerne le rôle dévolu au Prince Arjuna, chanté non par un baryton mais par un ténor, campé par **Nicky Spence** qui convainc à moitié. La basse **Nicolas Cavallier**, habitué des lieux, possède un timbre solide et chaleureux, mais manque toutefois de tranchant. Ces quelques défauts minimes relevés, il faut avouer que le reste de la distribution est en tous points admirable : les deux sopranos **Olivia Boen** et **Ilanah Lobel-Torres** enchantent par leur voix diaphane, aux aigus magnifiquement maîtrisés, tandis que le baryton **Davóne Tines** brille par sa puissance vocale et une présence scénique proprement électrisante. On est aussi bouleversé par l'interprétation sans faute de **Adriana Bignagni Lesca**, alto racé, pleine de force et de détermination. **Amin Ahangaran** et **Deepa Johnny** complètent idéalement la distribution.

Une mention spéciale pour la douzaine de danseurs proprement extraordinaires qui portent en grande partie la réussite du spectacle. Les **Chœurs de l'Opéra national de Paris**, préparés par **Ching-Lien Wu**, fascinent à leur tour – superbe scène liminaire du 2e acte quand le rire se mue en pure pulsation rythmique, ou leur interprétation tout en sourdine avant le lever de rideau du 3e. On pourrait parfois regretter que leur côté massif et puissant dont l'intensité finit par obérer la netteté du chant.

Placé à la tête de l'**Orchestre de l'Opéra national de Paris**, **Ingo Metzmacher** est capable du meilleur (l'attention au détail qui parfois évite la facilité de la répétition mécanique),

comme du pire (dans le choix de certains *tempi*, parfois trop lents, dans le 3e acte notamment), parfois un peu rapides, comme dans la scène finale. Mais ne boudons pas notre plaisir : cette création parisienne de *Satyagraha*, très éloignée de la vision lumineuse et interactive de la production niçoise, réussit finalement son pari et sa proposition décalée mais cohérente nous a pleinement convaincu.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Palais Garnier, le 10 avril 2026.

GLASS : *Satyagraha*, A. Roth Costanzo, I. Lobel-Torres, D. Tines, G. Blondeel, A. Bignagni Lesca... Bobbi Jene Smith / Or Schraibe (chorégraphes), Ingo Metzmacher (direction musicale).
Crédit photographique (c) Yonathan Kellermann

CRITIQUE, opéra. VERSAILLES, Grande Salle des Croisades, le 8 avril 2026. J. PERI : Euridice. J. Sancho, F. Hasler, P.-A. Benos-Djian, C.

Lefilliâtre, L. De Donato... Les Épopées, Stéphane Fuget (direction)

Après son prodigieux *Morte d'Orfeo* de Stefano Landi [qui nous avait ébloui la saison passée](#), **Stéphane Fuget** et ses **Épopées** reviennent au même sujet avec le premier opéra de l'Histoire du genre intégralement conservé. Une nouvelle réussite exemplaire magnifiée par une distribution superlative.

Après plus de quatre cents ans d'histoire de l'opéra, donner l'*Euridice* de Rinuccini et Peri pourrait sembler une gageure. Cette fable pastorale d'un genre inouï pour l'époque, donné à Florence pour les noces de Marie de Médicis et Henri IV n'est pas d'une séduction immédiate : peu de formes closes, une intrigue sans péripéties et la mise en pratique – pour la première fois dans une telle durée – de ce fameux *recitar cantando*, une sorte de *sprechgesang ante litteram*, inventé par les membres (lettrés, poètes, musiciens, philosophes) de la *Camerata Bardi* florentine à la fin du XVI^e siècle. L'objectif, en réalité, n'était pas de créer un opéra (le mot n'existe pas encore, et l'*Euridice* n'est pas structuré en actes et ne comporte que trois scènes sans ouverture instrumentale), mais de retrouver les conditions de représentations de la tragédie grecque dominée par une sorte de mélopée, une déclamation à mi-chemin entre le parler et le chanté. **Stéphane Fuget** est l'un des rares à avoir compris le fonctionnement de ce chant particulier, dont l'intensité expressive repose moins sur les notes elles-mêmes que sur la déclamation d'un texte poétique porteur d'affects. La poésie et la musique ayant les mêmes

caractéristiques de rythme et d'harmonie (« *Musique et Poésie sont deux sœurs* » écrira plus tard le Cavalier Marin dans son épopée d'*Adonis*), l'union de ces deux arts semblait finalement assez naturelle aux yeux des Italiens qui venaient de créer en musique une tragédie (le personnage apparaît dans le prologue) d'un genre nouveau.

C'est ce qu'ont compris également les interprètes réunis pour cette recreation versaillaise dans la magnifique **Grande Salle des Croisades** du Château de Versailles, à l'acoustique généreuse – et à la taille à peine plus importante que le Grand Salon du Palais Pitti où l'œuvre fut créée le 6 octobre 1600. Dans le rôle d'Orphée, **Juan Sancho** est absolument magistral, maîtrisant à la perfection l'art oratoire de la déclamation, modulant avec *brio* les moindres inflexions du texte poétique d'un raffinement extrême, et s'essayant même avec une réussite époustouflante à de multiples *passaggi*, ces variations vocaliques théorisées par Giulio Caccini Dans ses *Nuove musiche* et dont l'exemple le plus célèbre est le « *Possente spirito* » de *L'Orfeo* monteverdien. L'Eurydice de **Floriane Hasler**, bien que peu présente, est vibrante d'humanité, grâce à un timbre superbement projeté, une discrétion réjouissante qui n'obère pas une réelle présence scénique. **Paul-Antoine Bénos-Djian** incarne un très convaincant Arcetore : son timbre chaleureux, à la fois sonore et délicat, semble être l'incarnation du chant pathétique prôné par les Florentins. **Claire Lefilliâtre**, dans le double rôle de Vénus et d'une nymphe, montre que le temps n'a guère de prise sur l'expressivité toujours juste de son timbre, constamment attentive aux micro variations affectives du texte, rappelant ainsi que le drame est moins dans l'apparence des péripéties que dans la force théâtrale de la parole : car le but de celle-ci, comme le chante la Tragédie, est « *d'éveiller les cœurs aux plus douces passions* ». **Luigi De Donato** prête son timbre caverneux et sculptural au rôle infernal de Pluton (et de Rhadamante). L'échange avec Orphée, à la scène II, restera comme l'un des grands moments de la soirée. **Tanaquil Ollivier**

campe une Proserpine à la fois juvénile et d'une grande assurance vocale, maniant avec une dextérité qui force le respect l'outil subtil et ductil du *recitar cantando*. Les autres personnages sont excellemment distribués, à commencer par la Tragedia de **Helena Bregar**, à la diction impeccable en dépit d'une projection un poil trop sage (l'excellente acoustique de la salle des croisades faisait que l'*instrumentarium* très riche couvrait parfois les voix) ; son intervention est essentielle car c'est elle qui annonce non seulement le sujet (« *D'Orphée le Thrace écoutez donc le chant* »), mais aussi et surtout la nouveauté absolue de l'œuvre donner à entendre (« *Et sur des cordes plus joyeuses mon chant / Je tempère, doux plaisir pour un cœur noble* »). C'est elle aussi, dans le rôle de Daphné, qui est chargée d'annoncer la terrible nouvelle de la mort d'Eurydice, montrant ainsi les effets de la tragédie après l'avoir incarnée allégoriquement dans le prologue. Le baryton franco-roumain **Vlad Crosman** est un Amyntas à la fois vibrant d'allégresse au moment de célébrer les noces de la nymphe et touchant d'humanité à la fin de l'opéra quand il rassure Orphée du retour d'Eurydice. **Marco Angioloni** met son tropisme toscan au service d'une élocution ciselée, tandis qu'**Alexandre Adra** prête ses graves d'airain à l'inflexible passeur des Enfers.

Stéphane Fuget dirige les musiciens, tous profondément investis, avec fougue et précision, soulignant par son geste économe la riche architecture sonore du poème d'Ottavio Rinuccini. Ce soir-là le chef des **Épopées** a réalisé le rêve évoqué par Peri dans la préface de son *Euridice* : « *Imitar col canto chi parla* », « *Imiter le parler en chantant* », et par là même « *muovere gli affetti* », « *mettre en branle les passions* », autrement dit émouvoir.

CRITIQUE, opéra. VERSAILLES, Grande Salle des Croisades, le 8
avril 2026. J. PERI : Euridice. J. Sancho, F. Hasler, P.-A.
Benos-Djian, C. Lefilliâtre, L. De Donato... Les Epopées,
Stéphane Fuget (direction). CRédit photographique (c) Droits
réservés

CRITIQUE, opéra. ZURICH, Opernhaus, le 02 avril 2026. LECLAIR : Scylla et Glaucus, C. Skerath, E. Benoit, A. Gregory, G. Blondeel... Claus Guth / Emmanuelle Haïm

Grâce au *Festival Zurich Barock*, l'unique opéra du
lyonnais Jean-Marie Leclair –*Scylla et Glaucus* –
retrouve les honneurs de la scène ; il est
brillamment défendu par **Emmanuelle Haïm** et son
Concert d'Astrée, et une distribution sans faille,
mais la mise en scène très gauchement décalée de
Claus Guth peine à convaincre.

Scylla et Glaucus, tragédie lyrique en un prologue et cinq

actes, n'est plus totalement inconnue, bénéficiant d'au moins quatre enregistrements discographiques, même si les versions scéniques sont assez rares, depuis la célèbre production lyonnaise de 1986 dirigée par John Eliot Gardiner. On saluera donc l'initiative de l'opéra de Zurich qui voue un certain intérêt pour le répertoire baroque (Haendel tout dernièrement, ou *Eliogabalo* de Cavalli dans une mise en scène ratée de Bieito). **Claus Guth**, qui nous avait ébloui dans le récent *Il viaggio, Dante* de Dusapin, reste fidèle à son obsession de la transposition, adepte d'un *regietheater* modéré, qui a néanmoins le mérite de la cohérence, même s'il ne nous a convaincu qu'à moitié. Comme c'est souvent le cas pour ce genre de répertoire extrêmement codé (le même problème se pose pour l'opéra *seria*), le prologue, musicalement superbe, passe à la trappe. Les metteurs en scène contemporains, généralement débordant d'imagination, ne savent qu'en faire et le supprime purement et simplement. L'intrigue, déjà traitée avec succès plus d'une quarantaine d'années auparavant par Teobaldo di Gatti (*Scylla*, 1701), conte les amours malheureuses de la nymphe des mers Scylla et de la divinité marine Glaucus, amours contrariées par la jalouse Circé qui à la fin transformera Scylla en rocher, danger suprême pour les marins imprudents qui s'y aventurent. Guth transpose l'action dans un lycée, qui porte le nom du compositeur ; les deux protagonistes sont devenus des adolescents chastement amoureux qui partageant la même classe, gravitant de manière obsédante devant la source transformée ici en ballon d'eau potable.

Les décors contemporains de **Etienne Pluss** et les costumes très « *british college* » et aussi très colorés de **Ursula Kudrna**, contribuent à donner de la vigueur et à insuffler un certain dynamisme à une action qui ne l'est pas vraiment. On y voit ainsi un décor modulable, représentant tour à tour une bibliothèque bien achalandée, une salle de classe et un gymnase, dont la responsable, Circé, tente de briser le couple nouvellement constitué. Mais dans la tragédie lyrique, le statisme relatif de l'intrigue est compensé par le dynamisme

pathétique des vers (l'opéra français est et reste d'abord une tragédie) et surtout par le merveilleux, ici souvent tourné en dérision (la salle riait au comportement souvent désinvolte de Circé, quand elle s'assoit en bouddha ou quand elle sort de la douche en sifflotant *La vie en rose*, ou encore aux minauderies au moment des danses, alors qu'il n'y a pas une once d'humour dans cet opéra). Les effets sont en outre excessivement appuyés (les coups de tonnerre à répétition qui couvrent l'orchestre et brise les tympan dans le 4e acte. La chorégraphie, assurée par **Sommer Ulrikson**, est d'un intérêt inégal, oscillant entre des gestes banalement adaptés au rythme de la musique (comme dans le premier menuet), la danse lascive expressionniste (dans la marche des sylvains), ou en étant carrément à contre courant du rythme (comme dans la très belle passacaille).

Heureusement, cette mise en scène, ringarde plus que d'avant-garde (ce genre de transposition pullule chez les tenants du *regietheater*) est brillamment compensée par une distribution de très haute volée. Dans le rôle de Scylla, **Elsa Benoit** impressionne par un timbre à la fois juvénile et magnifiquement projeté, ne sacrifiant jamais l'intelligibilité du texte, y compris dans le registre aigu. On a pu assister, tout au long des plus de deux heures de l'opéra, à une palette d'affects subtilement distillés. Face à la nymphe infortunée, **Anthony Gregory** incarne un magnifique Glaucus : sa voix à la fois précise et puissante de ténor allie une grande aisance dans les vocalises et une élégance maîtrisée dans la déclamation, doublée d'une présence scénique qui constamment fait mouche. La soprano belgo-suisse **Chiara Skerath** campe une Circé dynamique, très expressive, grâce à une voix charnue, aussi à l'aise dans le médium que dans le registre aigu (avec parfois quelques défauts de justesse quand son chant se transforme en cri dans l'acte des Enfers). Elle parvient cependant à offrir elle aussi une palette de sentiments, de la plainte déchirante à la fureur ardente. Les seconds rôles sont brillamment défendus, notamment Témire, la suivante de Scylla,

par l'impeccable **Gwendoline Blondeel**, à la ligne de chant parfaitement homogène, frisant l'épure, sans renoncer pour autant à une certaine véhémence expressive. C'est le cas aussi de **Jehanne Amzal** qui prête à Dorine sa voix superbement étoffée, à l'émission franche et aux aigus cristallins. Une mention spéciale pour les chœurs de la **Zürcher-Sing-Akademie**, d'une qualité exceptionnelle, puissants et toujours précis, d'une diction sans faille.

Dans la fosse, légèrement surélevée, **Emmanuelle Haïm** dirige **Le Concert d'Astrée** des grands jours : netteté, homogénéité, équilibre remarquable des pupitres, c'est à un véritable dialogue dramatique avec les voix auquel on assiste ; par sa direction toujours alerte, magnifiée par un grand sens du théâtre, elle met en valeur, dès la brillante ouverture, puis dans les nombreuses danses qui ponctuent la partition, le génie de l'orchestration qu'était Jean-Marie Leclair. Au final, une production qui se laisse voir sans déplaisir, avec un peu de frustration tout de même, mais qui vaut surtout pour sa musique, chef-d'œuvre incontesté du genre.

CRITIQUE, opéra. ZÜRICH, Opernhaus, le 02 avril 2026. Leclair : Scylla et Glaucus, C. Skerath, E. Benoit, A. Gregory, G. Blondeel... Claus Guth / Emmanuelle Haïm. Crédit photographique (c) Monika Ritterhaus