

CRITIQUE, opéra. ANGERS, Grand-Théâtre, le 10 mai 2026. OFFENBACH : Robinson Crusoé. P. Derhet, C. Trottmann, G. Boché, F. Caton... Guillaume Tourniaire / Laurent Pelly

Une île déserte au cœur de Manhattan, des sans-abri sous des tentes Quechua, un abattoir industriel halluciné et des sauvages grimés en Donald Trump : bienvenue dans le *Robinson Crusoé* de Jacques Offenbach selon Laurent Pelly ! Créée en grande pompe au Théâtre des Champs-Élysées en décembre dernier, cette production a fait une escale au Grand-Théâtre d'Angers, en ce dimanche 10 mai, pour une unique représentation angevine avant une série de quatre dates au Théâtre Graslin de Nantes (les 29 et 31 mai, puis les 2 et 4 juin), dans le cadre de la saison 25/26 d'Angers Nantes Opéra. Le public, conquis, a réservé à cette équipe artistique (quasi entièrement renouvelée) un accueil triomphal, digne des grandes soirées offenbachiennes.

On pouvait légitimement s'interroger sur la manière dont cette reprise s'inscrirait dans le sillage des représentations

parisiennes, portées à l'époque par Marc Minkowski aux commandes et une distribution étoilée. Pari réussi grâce la direction musicale virevoltante de **Guillaume Tourniaire**, à la tête de l'**Orchestre National des Pays de la Loire**, la partition d'Offenbach retrouve toute sa superbe – tour à tour étincelante, caustique et profondément élégiaque. La lecture du chef, qui connaît parfaitement les arcanes de ce répertoire, magnifie l'instrumentation chatoyante de l'ouvrage.

Mais c'est bien la mise en scène de **Laurent Pelly** qui imprime sa marque avec une cohérence remarquable. Disparus les clichés colonialistes du livret original de Cormon et Crémieux : plus question ici de sabir indigène ou de bons sauvages de pacotille : **Agathe Mélinand** a procédé ici à une adaptation des dialogues d'une modernité incisive. Les pirates sont devenus des militaires en treillis, les anthropophages des ouvriers zélés d'un abattoir *high-tech*, et Vendredi – merveilleusement campé par **Mathilde Ortscheidt** – un émigré hispano-américain au passé douloureux, loin du serviteur complaisant de la tradition.

C'est sans doute sur le plateau vocal que se jouait le pari le plus risqué. La distribution parisienne alignait des noms prestigieux – Sahy Ratia, Julie Fuchs, Laurent Naouri. À Angers, c'est un tout autre plateau qui se présente, et l'on est heureux de constater que l'excellence n'est pas l'apanage de la capitale. Dans le rôle-titre, le ténor wallon **Pierre Derhet** est une révélation. Il incarne un Robinson tour à tour juvénile et cabossé, avec une voix franche, une diction impeccable et des aigus sûrs, conférant au personnage une vulnérabilité touchante. Son air du premier acte, « *Voir, c'est avoir* » – ou plutôt son récit de voyage empreint d'un idéalisme presque baudelairien –, est mené avec une maîtrise des nuances qui augure d'une belle carrière. En face de lui, **Catherine Trottmann** campe une Edwige de haut vol. Passant d'une jeune fille compassée en quête d'amour à une femme

libérée, presque survoltée, la soprano alsacienne, aux aigus stratosphériques et maîtrisés, donne à la célèbre romance « *S'il fallait qu'aujourd'hui* » une couleur à la fois cristalline et charnelle. Du très grand art !



Mention spéciale aussi au duo formé par **Apolline Raï-Westphal** (Suzanne) et **Kaëlig Boché** (Toby). Dans un numéro d'une énergie communicative, leur duo de la mort imminente – « *La même broche nous unira* » –, où chacun tente de sauver sa peau avec une mauvaise foi jubilatoire, a déclenché l'hilarité générale. La diction éclair de la soprano, la présence scénique irrésistible du ténor, tout concourt à faire de ce moment un des sommets de l'après-midi. Côté « méchants » – si tant est que le terme ait un sens chez Offenbach –, **Marc Scoffoni** est un Jim Cocks proprement inoubliable. Affublé d'une salopette ensanglantée et de lunettes de soleil, le

baryton impose une voix mordante et charnue, à la hauteur de la charge sociale que Pelly fait peser sur ce personnage nouveau, contremaître d'une usine à viande où les naufragés deviennent des *steaks*. **Frédéric Caton** (Sir William Crusoé) et **Julie Pasturaud**, seule rescapée de la distribution parisienne, forment un couple parental compassé, dont le duo rigide souligne par contraste l'appel du large de leur fils.

Scéniquement, **Chantal Thomas** a livré un travail d'orfèvre. Le premier acte, situé dans un intérieur bourgeois londonien aux accents années cinquante – mécanique et compassé –, tourne sur une plateau tournant qui dévoile successivement les différents protagonistes. L'ennui feutré de cette famille Crusoé est presque palpable, et l'on comprend que Robinson prenne le large. Puis vient le deuxième acte, et le choc visuel : l'île déserte est devenue un coin reculé de Manhattan, dominé par des gratte-ciel lointains et jonché de tentes de SDF. C'est là que vit Robinson, barbu, hagard, véritable naufragé de la société capitaliste. La tente Quechua devient le métonyme tragique de son royaume. Plus loin, l'usine d'où s'élève une gigantesque enseigne lumineuse « *EAT* » fonctionne comme un *memento mori* industriel. Le gag visuel – il ne restera bientôt plus que la lettre « T » – est à la fois hilarant et profondément noir. Laurent Pelly ne se contente pas de faire rire : il dénonce, sans jamais perdre la légèreté qui est la marque du genre.

Là où Offenbach et ses librettistes concluaient par un mariage et un retour triomphal en Angleterre, Pelly choisit l'ambiguïté. Dans le troisième acte, les « pirates » endossent l'uniforme kaki de soldats américains, mercenaires de la cupidité. L'atmosphère vire au glauque, l'humour noir prend le pas sur la franche rigolade. Et la conclusion est inattendue : seul, assoupi à l'ombre d'un palmier sous un ciel d'azur peint – un palmier bien réel, incongru et magnifique –, Robinson semble avoir choisi la solitude définitive. Pas de retour à Bristol, pas de rédemption par l'amour. Juste un homme qui,

ayant vu la vacuité du monde et l'absurdité de la « civilisation », opte pour le silence et l'isolement. Ce choix, vertigineux, a saisi le public angevin. Après un moment de silence chargé d'émotion, les applaudissements ont éclaté, nourris, sincères, et le rappel collectif à la chanteuse ayant interprété Vendredi – une **Mathilde Ortscheidt** au timbre rond et velouté, émouvante en compagnon travesti au grand cœur – a été l'un des temps forts de cette ovation.



Il serait injuste de ne pas mentionner l'apport considérable du **Chœur d'Angers Nantes Opéra**, préparé par **Xavier Ribes**. Que ce soit dans les ensembles endiablés du premier acte ou dans la litanie grotesque de l'abattoir, les choristes font preuve d'une présence scénique et d'une homogénéité vocale remarquables. L'**Orchestre National des Pays de la Loire**, sous la baguette alerte de **Guillaume Tourniaire**, s'empare de cette

partition oubliée avec une évidence confondante. Les bois, incisifs et facétieux, les cordes, tour à tour moelleuses et nerveuses, les cuivres, éclatants sans jamais être vulgaires : tout concourt à servir un Offenbach à la fois électrique et raffiné.

Alors que certaines reprises de productions à succès peinent à trouver leur second souffle, ce *Robinson Crusoé* angevin s'impose comme une réussite totale. Grâce à **Angers Nantes Opéra**, le public venu nombreux a eu le privilège d'assister à une représentation unique, mais ceux qui n'ont pas pu faire le déplacement auront l'opportunité de se rattraper au **Théâtre Graslin de Nantes (du 31 mai au 4 juin)**, puis à l'**Opéra de Rennes (du 16 au 24 juin)**, avec la même distribution. Une seule certitude : si vous aimez Offenbach, si vous aimez l'opéra qui ose tout, si vous voulez voir comment un chef-d'œuvre oublié peut résonner avec les angoisses du XXI^e siècle, ne manquez pas cette odyssée déjantée – en profitant par exemple de la **retransmission du spectacle en direct dans le cadre d'OPERA SUR ECRANS, le 18 juin 2026 !**

CRITIQUE, opéra. ANGERS, Grand-Théâtre, le 10 mai 2026.

OFFENBACH : Robinson Crusoé. P. Derhet, C. Trottmann, G. Boché, F. Caton... Guillaume Tourniaire / Laurent Pelly. Crédit photographique (c) Romain Boulanger

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

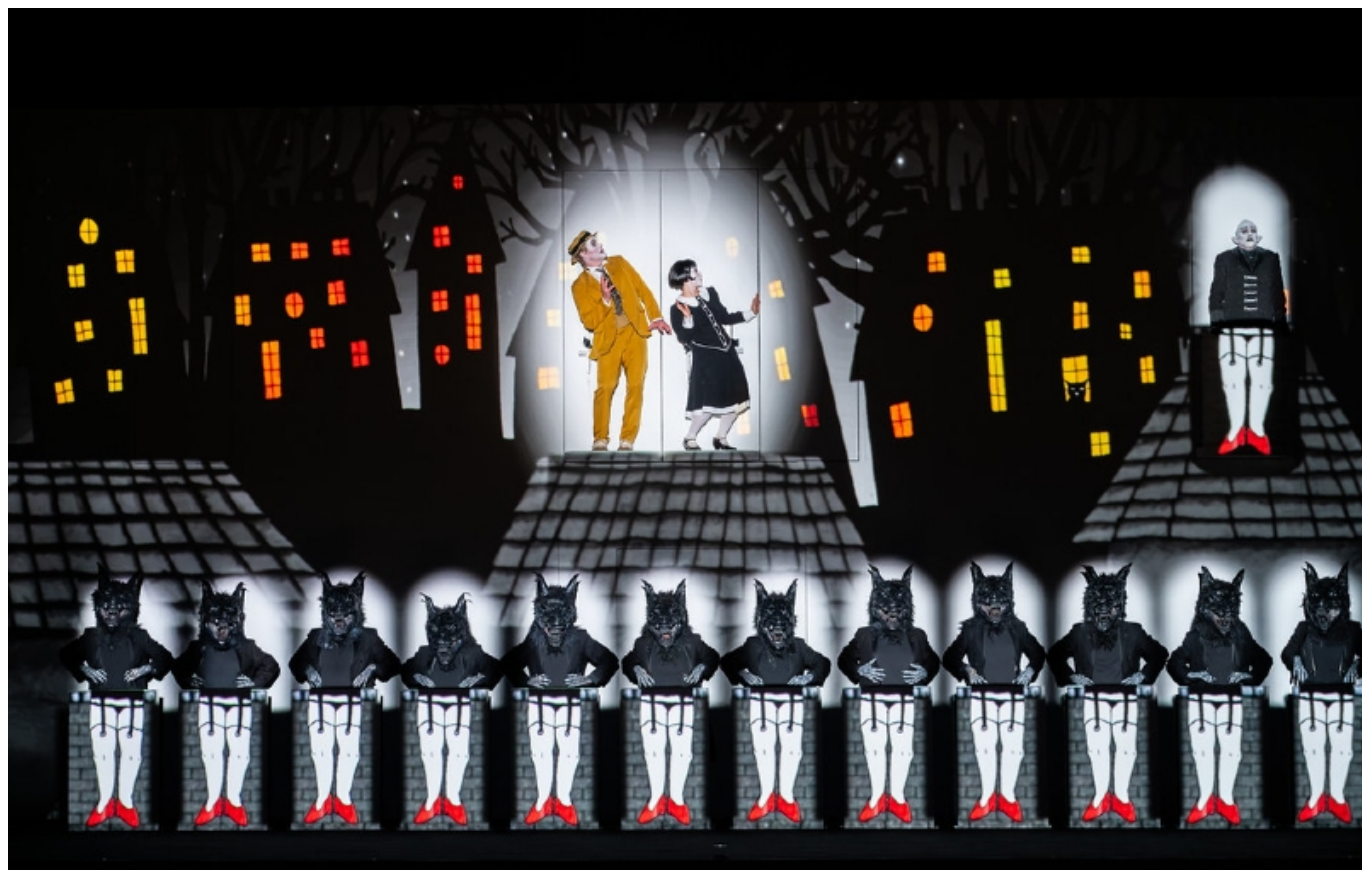
A l'Opéra de Lille, la féerie visuelle imaginée par Suzanne Andrade et Barrie Kosky revisite *La Flûte enchantée* de W. A. Mozart, accueillie par un succès public chaleureux, comme ailleurs dans le monde : malgré quelques réserves sur les conséquences dramaturgiques du concept, l'imaginaire dédié au 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 Ruqi Sun (La Reine de la Nuit), Adrien Mathonat (Sarastro, L'Orateur), Elmar Gilbertsson (Monostatos), Judith Fa (Papagena), Galina Ermakova (piano), 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

**CRITIQUE, opéra. MARSEILLE,
Opéra municipal, le 7 mai
2026. WAGNER : L'Or du Rhin.
A. Duhamel, M. Lebègue, Z.
Nagy, S. Camps, E. Hache...
Michele SPOTTI / Charles
ROUBAUD**

Il avait trente ans que la musique de *L'Or du Rhin* n'avait plus enveloppé les murs art déco de l'Opéra de Marseille. Et le retour du *Prélude* du *Ring* de Richard Wagner dans la cité phocéenne, trente ans après sa dernière apparition, s'est avéré comme un véritable manifeste : celui signé par Michele Spotti pour un chantier monumental – la *Tétralogie* – dans une superbe mise en scène imaginée par Charles Roubaud. La gageure était de taille : comment capturer la naissance du monde, la fluidité du Rhin primitif et la suffisance des dieux dans un écrin qui n'a rien d'une fosse

sacrée comme celle de Bayreuth ? Pari réussi, et même au-delà. Cette production offre une lecture aussi limpide que sophistiquée qui prouve que Marseille n'est pas qu'un temple du *belcanto* !

Le parti pris du metteur en scène marseillais **Charles Roubaud** est assumé dès le lever de rideau. Adieu les fonds vaseux et les ondines échevelées : nous pénétrons ici dans les bureaux feutrés de la « *Rheinbank* ». Les célèbres filles du Rhin, ici en banquières glacées, se jouent d'un Alberich réduit au rang d'agent d'entretien. Cette relecture, qui doit beaucoup à l'éclairage savant de **Jacques Rouveyrollis** – mêlant chaleur bleutée et ruissellements dorés – ainsi qu'aux projections déliées de **Julien Soulier**, installe d'emblée un parallèle avec le capitalisme sauvage. On pense à l'audace de Chéreau, mais Roubaud possède sa propre grammaire. L'or du Rhin n'est donc plus un métal convoité au fond de l'eau, mais un actif financier enfermé sous blindage. Ce faisant, la répulsion qu'Alberich inspire aux trois banquières tient autant à son physique ingrat qu'à son statut social infime – comme si Wagner, relu sous l'angle des classes, devenait soudain plus brûlant que jamais.

Les décors d'**Emmanuelle Favre** jouent sur une épure sophistiquée : des colonnes rectangulaires, véritable colonne vertébrale du dispositif, que les projections métamorphosent selon les tableaux. Un plan incliné donne de la profondeur et offre une lisibilité parfaite aux chanteurs, tandis qu'un cercle pivotant hiérarchise visuellement les dieux, les nains et les géants. Ce mécanisme, brillant dans son intention symbolique, a parfois tendance à alourdir la machine – notamment lorsqu'il cache une partie du fameux trésor d'Alberich – mais l'ensemble respire une clarté dramatique souvent introuvable dans les productions contemporaines. L'autre trouvaille majeure concerne le *Walhalla*. Ni temple

païen, ni forteresse médiévale : un curieux hybride entre palais byzantin et *building* art-déco, vers lequel les dieux s'élèvent serrés dans un ascenseur lors du final. On sourit devant cet embourgeoisement céleste, mais jamais la musique de Wagner n'en souffre.

Katia Duflot a composé des costumes qui disent tout des rapports de force. Les nains esclaves portent des tenues d'ouvrier usées, sueurs et crasse suggérées ; les déesses (Fricka en argenté, Freia en tons clairs) flottent dans des robes longues ; les dieux mâles arborent vestes boutonnées et cols officiers. Seul Loge dénote : une veste en simili cuir échancrée, un tatouage apparent, une allure de transfuge – comme si le dieu du feu refusait d'entrer dans le moule bourgeois. Les vidéos de **Julien Soulier**, intégrées avec intelligence, rendent avec habileté des effets scéniques délicats : la disparition d'Alberich sous l'emprise du heaume magique, ses métamorphoses fulgurantes, ou encore la descente d'une colonne qui engloutit brutalement le pommier d'or au moment de l'enlèvement de Freia. On notera également le recours à des effets vocaux amplifiés lors des persécutions de Mime – une idée qui souligne la cruauté mécanique du monde des *Nibelungen*.



Dans la fosse, **Michele Spotti** confirme ses affinités électives avec le répertoire germanique. Le jeune chef transalpin, Chevalier des Arts et des Lettres et directeur musical de l'institution phocéenne, ne se contente pas d'accompagner : il tisse. Son approche rappelle cette grande tradition italienne de direction wagnérienne chère à Toscanini, où la clarté architecturale prime sur la brume mystique. Spotti connaît la puissance tellurique de la musique de Wagner et utilise l'orchestre marseillais à bon escient. Là où certains chefs noient les chanteurs, lui sculpte un écrin sonore d'une lisibilité rare. L'*incipit*, avec ses 136 mesures de *crescendo* sur un unique accord de *mi bémol majeur*, fut un moment de suspension magique : un gargouillis primal sorti des contrebasses, qui a grandi organiquement jusqu'à devenir cette vague sonore enveloppant le public. La spatialisation pensée par Spotti (cordes à jardin, cuivres à cour, percussions dans les loges d'avant-scène) crée cette illusion d'un théâtre

total où la musique envahit la salle sans jamais écraser les chanteurs. Les harpes, quasiment dissimulées, jetaient des pépites d'argent sur les vocalises aqueuses des Filles du Rhin, tandis que les enclumes des *Nibelungen* résonnaient avec une précision métronomique terrifiante dans les souterrains.



Mais la véritable pépite de cette production est l'hommage vibrant rendu à la jeune garde lyrique française. Là où trop de grandes maisons internationales puisent dans un vivier interchangeable, Marseille affiche un plateau de solistes majoritairement francophones d'une homogénéité confondante. [Après son écrasant succès dans le rôle du Hollandais en début d'année à Rouen](#), **Alexandre Duhamel** s'avère à nouveau comme le pilier central de la soirée. Sans le rôle germanique parfois forcé, son baryton-basse possède l'autorité naturelle et la noblesse de timbre qui conviennent au père des dieux. Il évite

l'écueil du colosse beau mais faible ; son Wotan est rusé, tourmenté, et sa prestation vocale s'achève avec une fatigue divine parfaitement incarnée. **Samy Camps**, dans le rôle de Loge, est le météore de la distribution. Volubile, intelligent vocalement, son ténor a su trouver les couleurs acides et la souplesse serpentine nécessaires à ce rôle caméléon. **Marion Lebègue** (Fricka) est une autre une révélation. Loin de l'épouse acariâtre, elle incarne une déesse du foyer souveraine. Son timbre est chaud, projeté avec une autorité naturelle ; son mezzo possède cette largeur qui a fait les grandes Fricka. De son côté, **Élodie Hache** incarne une déesse de la jeunesse (Freia), dont le soprano éclatant et généreux traverse la fosse avec une facilité désarmante. **Eric Huchet** (Froh), avec un timbre parfaitement projeté, incarne un dieu de la joie et du printemps dont la légèreté vocale fait cruellement défaut dans trop de distributions. À ses côtés, **Yoann Dubruque** (Donner) est une petite merveille de caractérisation, un Dieu dont la voix tranche superbement sur les graves de l'orchestre.

Face aux dieux, il faut un *Nibelung* répugnant vocalement. Le baryton hongrois **Zoltan Nagy** n'est pas répugnant... il est fascinant. Son baryton possède une puissance de nuisance incroyable. La malédiction de l'anneau, dans sa bouche, n'est pas un cri de *cartoon*, mais une prophétie caverneuse qui glace le sang. Le ténor roumain **Marius Brenciu** campe Mime, le frère geignard d'Alberich, mais sans être la simple caricature du nain pleurnichard : il en donne une lecture vocale d'une subtilité confondante. Le timbre, aigu et presque métallique là où il faut, se fait tour à tour obséquieux, terrifié et rageur. Sa voix traverse la fosse avec une clarté étonnante, notamment dans les scènes de persécution où les effets d'amplification utilisés par la production renforcent son statut de victime expiatoire. Du côté des Géants, **Patrick Bolleire** campe un Fasolt taillé dans le granit. Sa basse, sombre et rocailleuse, possède juste ce qu'il faut de velours pour que la plainte amoureuse du géant bâtisseur ne devienne

pas une simple rumination grave, mais un authentique moment d'humanité. Quant au jeune **Louis Morvan**, dans le rôle de Fafner, il est sans doute la plus belle découverte de cette production. Sa basse, d'une noirceur presque tellurique, n'a rien à envier aux grandes voix germaniques. Il y a dans ce Fafner une autorité naturelle, un chic dans la menace, mais aussi un grain de voix singulier qui permet d'espérer le plus bel avenir. **Cornelia Oncioiu**, dans le rôle d'Erda, n'a qu'une scène, celle de l'avertissement, et pourtant elle la marque au fer rouge. Sa voix monte des profondeurs de la terre (ou des dessous de la scène marseillaise) avec une gravité chthonienne irrésistible. Enfin, les Filles du Rhin – **Amandine Ammirati**, **Marie Kalinine** et **Lucie Roche** – forment un trio d'une précision d'orfèvre. Leurs voix se mêlent et se répondent avec une légèreté qui contraste superbement avec la lourdeur tragique à venir.

Marseille réussit son entrée dans le *Ring*, et la cité phocéenne rappelle qu'elle est une terre d'opéra vivante, audacieuse et vocalement somptueuse. On ressort de là avec une seule envie : entendre *La Walkyrie* braver les orages de cette même fosse. Espérons que cette *Tétralogie*, débutée sous les meilleurs auspices, ne s'arrêtera pas en si bon chemin !...

Critique, opéra. MARSEILLE, Opéra municipal, le 7 mai 2026.
WAGNER : L'Or du Rhin. A. Duhamel, M. Lebègue, Z. Nagy, S. Camps, E. Hache... Michele SPOTTI / Charles ROUBAUD. Crédit photographique (c) Camille Rovera

CRITIQUE, opéra. NANTES, Théâtre Graslin, le 6 mai 2026. Othman OUATI : Solaris [création]. Victoire Bunel, Miroirs Étendus, Omar Louati [direction]

**ANGERS NANTES OPÉRA poursuit son
exploration des écritures contemporaines
tout en réservant une place légitime aux
nouveaux dispositifs scéniques : la
production de *Solaris* illustre ce choix
artistique exemplaire, affichant le
spectacle au Théâtre Graslin, après la
première mondiale, réalisée à la
Condition Publique Roubaix le 29 avril
dernier.**

Photo © Simon Gosselin

**« *Solaris* », roman du polonais Stanislaw Lem [1961] est un
modèle de la littérature d'anticipation : c'est une utopie**

fantastique qui à travers l'évocation d'une planète lointaine, et longtemps inaccessible, aux ressources et phénomènes inexpliqués, interpelle l'âme de ceux qui l'approchent, et suscitent chez eux un cheminement voire un bouleversement intérieur qui exacerbe leur propre conscience.

C'est exactement l'expérience que fait sur scène la mezzo-soprano soliste incarnant l'héroïne de Lem, Hélène Aurel (très engagée Victoire Bunel). La partition conçue par le compositeur contemporain **Othman LOUATI** met en avant la soprano seule en scène, à laquelle l'orchestre requis apporte son flamboyant habillage sonore ; il comprend éléments spécifiques, une guitare électrique et un synthétiseur analogique traitant le son en temps réel. On note comme toujours chez l'auteur déjà applaudi pour son précédent ouvrage « *Les ailes du désir* » [2023], la maîtrise des atmosphères enveloppantes, ce goût délectable pour les timbres dont ce soir ceux du cor, de la clarinette, de la flûte... outre les cordes habituelles (violon, alto, violoncelle).

La chanteuse conteuse, est notre guide ; l'exploratrice, dans le cadre d'une mission d'observation de Solaris succombe aux effets de la fièvre bleue, mal diffus inexorable, qu'exerce la planète sur ses trop proches observateurs, les menant à la folie. Dans le cas de l'héroïne, il s'agit moins d'une agonie destructrice que d'une révélation libératrice, une sorte d'extase qui l'amène en fin de session, à vivre l'unité primordiale que recherche chaque être vivant, en se fondant dans le grand corps cosmique universel.

Comme « *Dune* » de Franck Herbert [1965], « *Solaris* » de Lem dénonce en réalité l'humanité barbare qui ne cesse d'exploiter et détruire chaque système découvert, rompant l'équilibre originel ; écologiste, le texte de Lem comme d'Herbert, dénonce l'atteinte que fait subir les hommes à chaque nouvelle terre conquise, à l'image de la Terre, planète constamment pillée, exploitée au mépris des écosystèmes, au mépris des équilibres naturels.

Musique sidérale et paysages sonores de Solaris

Saluons l'imaginaire sonore du compositeur qui offre aux évocations de Solaris, à son plasma en ébullition constante, à la matière vivante de son océan pensant, à ses tempêtes infernales, à cette forge primordiale où se dissolvent tous les corps à l'échelle des particules et des atomes... plusieurs séquences planantes ou rugissantes.

C'est constamment une parure orchestrale très suggestive et raffinée dont la partition déroule autant de tableaux parfaitement construits, caractérisés et fermés sur eux mêmes. À la direction, le compositeur lui-même, concentré et d'une grande souple, veille aux équilibres, sonores : son geste étire une superbe pâte Instrumentale qui suggère, en véritable puissance onirique, tout en détaillant l'activité de chaque situation dans une langue aussi descriptive qu'évocatrice. Pas facile de traiter musicalement les paysages cosmiques, les constellations décrits dans son texte par Stanislaw Lem, ... les phénomènes Solaristiques les plus divers et dans leurs états imprévisibles d'autant plus explosifs qu'ils sont générés en réaction à l'intervention humaine...

En réalité l'observation de Solaris nous renvoie à ce que notre Terre subit du fait de l'occupation humaine ; ainsi entre autres séquence éloquente et sauvage, l'épisode terrifiant où la musique suggère les milliers de plates-formes pétrolières défigurant la surface de Solaris : ayant découvert une énergie illimitée [le TriaXen] les terriens n'ont pas tardé à coloniser au risque d'épuiser la matrice Solaris [comme dans Dune, Arakis est la planète qui détient la matière la plus convoitée des mondes connus : l'épice [qui au demeurant a cette même faculté d'intensifier les consciences, tout en permettant de se déplacer dans le temps]. On retrouve

ces thèmes dans *Solaris*.

La forme n'est peut être pas tout à fait celle d'un « opéra vidéo », comme il est annoncé dans le programme ; pas d'action scénique à proprement parlé, toute la narration étant concentrée par l'unique cantatrice dont la voix chantée, parlée, murmurée,... assure l'exposition de chaque situation. Pour autant dans ce dispositif économe (et statique), le cheminement intérieur de l'héroïne se réalise, exposant sa métamorphose progressive qui passe par plusieurs jalons décisifs. Le genre opéra promet et expose la transformation des êtres à travers des expériences majeures : ce process cathartique est indiscutablement présent dans la partition d'**Othman Louati** dont l'écriture musicale en serait l'oscillographe sensible.

Victoire Bunel est très convaincante sachant diversifier et nuancer chacune de ses interventions. Déclamatoire, prosodique, incantatoire ou simplement narrative, la voix raconte et suggère une grande palette d'états psychiques. Elle devient de plus en plus lyrique en particulier à la fin, quand elle s'adresse au public en le prenant à témoin.

Du début à la fin, sur grand écran, surplombant les musiciens, les images élaborées par **Jacques Perconte** (qui signe aussi le livret) enrichissent encore le dispositif suggestif en déroulant un autre champ narratif, visuellement séduisant (dont de nombreuses images empruntées à la NASA). Belle expérience.

CRITIQUE, opéra. NANTES, Théâtre Graslin, le 6 mai 2026.
Othman OUATI : Solaris [création]. Victoire Bunel, Miroirs
Étendus, Omar Louati [direction]

présentation / annonce

LIRE aussi notre présentation :
<https://www.classiquenews.com/angers-nantes-opera-othman-louati-solaris-video-opera-mer-6-mai-2026-creation/>

Le créateur d'images Jacques Perconte et l'inventeur de sons inouïs Othman Louati accordent leur champs créatifs dans un nouveau format lyrique, une nouvelle exploration conjointe et croisée de leurs univers autour de Solaris, romans futuriste et philosophique parmi les plus envoûtants du XXe siècle.



**CRITIQUE, opéra. OPÉRA DE
RENNES, le 5 mai 2026. "I
Didn't Know Where To Put All
My Tears" de Nikodijević /
"Curlew River" de Britten.
Alphonse Cemin / Silvia Costa**

Ce nouveau spectacle s'articule en deux volets complémentaires, deux faces d'une même action tragique. En plaçant avant l'opéra de chambre de Benjamin Britten [1964], le drame inédit de Marko Nikodijević [créé ainsi en drame préalable, à Nancy, en mars 2026], la performance enrichit son intensité et sa profondeur comme métaphore. La source des deux en reste le théâtre No japonais, réalisant un juste équilibre entre épure visuelle et vocalité radicale, les deux actions arborant les mêmes costumes traditionnels, échangés au moment du passage d'un compositeur à l'autre dans une continuité poétique fluide, d'une distribution à l'autre.

Photos : © Jean-Louis Fernandez

D'évidents contrastes en assurent la relation en miroir : côté face, premier drame chanté par une distribution uniquement féminine et tout de blanc vêtue [le blanc en Asie étant la couleur du deuil] ; côté pile, l'opéra d'église de Britten qui suit, est chanté par des hommes vêtus de couleurs sombres [le chœur des chrétiens, ouvrant et refermant la légende].

Diptyque chambriste

Esthétique, claire, la mise en scène de **Silvia Costa** expose avec une belle acuité continue le relief des timbres instrumentaux comme l'intensité des voix solistes.

Propre au théâtre nippon, et aussi à l'imaginaire ténébreux des opéras de Britten lui-même [celui de *Peter Grimes*, du *Tour d'écrou* ou d'*Owen Wingrave*... d'où la grande cohérence de ce diptyque], il y est question d'une « folle » inconsolable, d'un garçon enlevé, sacrifié ; son fantôme pacificateur permettant l'apaisement des passions. Entre mystère, illusion, apparition..., les deux actions se répondent incontestablement soulignant l'enveloppe fantastique / onirique du spectacle

Moins préquellé que pendant inversé de « Curlew River », “I Didn't Know Where To Put All My Tears” du compositeur contemporain **Marko Nikodijević** sans être fulgurant, assure un très efficace prélude au drame suivant ; les musiciens réduits à l'essentiel [6 instrumentistes sous la direction du chef clavieriste (harmonium), très précis **Alphonse Cemin**] produisent une série de vagues harmoniques sourdes, insidieuses, accusant surtout la déploration de la Folle, mère endeuillée, détruite, hurlant sa blessure sans jamais être exténuée ni criarde [remarquable **Chelsea Lehnea**].

Dans le texte du livret rédigé par Silvia Costa, l'action imaginée par Nikodijević, éclaire le profil de La Folle, nourrissant surtout la texture de sa douleur, lui offrant une résonance amplifiée, sans guère expliquer la cause réelle de sa douleur [à l'inverse du drame de Britten qui détaille le contexte de la mort du garçon, ce qui permet à La Folle de trouver une résolution à sa recherche endeuillée...].

Cependant l'origine de la rivière aux courlis [Sumida gawa] y est poétiquement révélée : la sublime Pleureuse et ses suivantes, creusant le lit de la rivière, la nourrissant depuis ce creusement originel, de larmes continues... Ce qui illustre tout à fait le titre de cette action contemporaine

["I Didn't Know Where To Put All My Tears"].

Chez Britten, le ténor **Zhengyi Bai** est l'autre voix de la Folle [chant engagé et ardent], entouré du Passeur et surtout du Voyageur [remarquable **Michael Mofidian**].

En fosse, le chef Alphonse Cemin et les musiciens de l'Opéra national de Nancy-Lorraine produisent cette épure musicale idéale, doublant le chant doloriste ou ironique des solistes [le Passeur qui n'hésite pas d'abord à railler La Folle éplorée], renforçant aussi l'austérité tragique ou onirique des tableaux [la suggestion de la traversée entre les deux rives, entre les deux mondes, des vivants et des morts, soulignant l'atmosphère surnaturelle chère à Britten dans nombre de ses ouvrages lyriques].

Tout le travail de caractérisation instrumental est remarquable : trompette saillante et agile, rehaussant le chant du Passeur et du Voyageur ; flûte liquide et harpe aérienne doublant la prosodie continue de la Folle venue des Montagnes noires...

L'enveloppe onirique, dans cette épure instrumentale hautement chambriste, se déploie avec d'autant plus de profondeur **dans l'écrin de l'Opéra de Rennes et dans ce rapport scène / salle si spécifique à la Maison Rennaise**. Plongé dans un monde flottant entre révélations et apparitions, le spectateur s'y régale des alliances de timbres, des calligraphies sonores conçues par un Britten formidable conteur. Immersion poétique et tragique, captivante. Encore une date à l'Opéra de Rennes ce soir, **mercredi 6 mai 2026**, 20h : <https://www.opera-rennes.fr/fr/evenement/i-didnt-know-where-put-all-my-tears-curlew-river>

CRITIQUE, opéra. OPÉRA DE RENNES, le 5 mai 2026. "I Didn't Know Where To Put All My Tears" de Nikodijević / "Curlew River" de Britten. Silvia Costa / Alphonse Cemin

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra-Comique, le 2 mai 2026. DONIZETTI : Lucie de Lammermoor. S. Devieilh, L. Vermot-Desroches, E. Dupuis... Evgeny Titov / Speranza Scappucci

Après près d'un quart de siècle d'absence de la scène parisienne, *Lucie de Lammermoor* – dans sa version française – retrouve l'Opéra-Comique. L'événement était attendu, tant cette adaptation supervisée par Gaetano Donizetti lui-même pour les théâtres parisiens en 1839 demeure une rareté – éclipsée par sa grande sœur italienne, *Lucia*, qui n'en finit plus de fasciner les divas et le public. Mais l'entreprise était périlleuse : entre

la curiosité musicologique et l'écrasante postérité de l'originale, le pari de cette nouvelle production signée Evgeny Titov suscitait d'emblée la question : que reste-t-il du chef-d'œuvre une fois le livret transposé, simplifié, « angélisé » par son auteur pour plaire au goût français ?

La réponse tient de la quadrature du cercle. Sur le plateau, une Lucie magnifiée par l'inouïe **Sabine Devieilhe**, dont la prestation confine à l'apothéose. Dans la fosse, un **Insula Orchestra** que **Speranza Scappucci** mène à un train d'enfer, parfois excessif. Et sur les murs du théâtre, un accueil spectaculaire mais contrasté : ovations pour les chanteurs, huées pour une mise en scène dont la brutalité et l'esthétique gore ont laissé une partie de la salle perplexe.

Deux héroïnes, une même folie – mais combien différentes ! La version française, que Donizetti écrivit pour la soprano légère Anne Thillon, gomme sciemment les aspérités de la version originale. Finies les grandes ombres de « *Regnava nel silenzio* » et ses prémonitions morbides : place à « *Que n'avons-nous des ailes* », une romance bucolique empruntée à *Rosmonda d'Inghilterra*. La scène de folie, transposée dans une tonalité supérieure, perd ses cadences avec harmonica de verre – ou flûte – pour une épure plus gracieuse, presque chorégraphique. Le personnage d'Alisa, la fidèle camériste, disparaît au profit de Gilbert, félon de mélodrame. Ce que l'on gagne en lisibilité et en simplicité, on le perd en profondeur psychologique. La *Lucie* de la version française est une héroïne plus lisse, moins ombrageuse, plus « sylphide » que tragédienne romantique – exactement le contraire de ce que Maria Callas ou Joan Sutherland avaient magnifié dans *Lucia*. Le pari était risqué, mais grâce à **Sabine Devieilhe**, la balance penche d'emblée du côté de

l'enthousiasme !

Il faut le dire d'emblée : la soprano française était très attendue... et elle a triomphé ! Déjà acclamée dans *Lakmé* et *Hamlet* sur cette même scène, Sabine Devieilhe faisait ici ses premiers pas dans le répertoire du *belcanto*. Et si quelques puristes pourront déplorer une certaine retenue dramatique – sa Lucie n'a rien de la possédée frénétique que l'on connaît parfois – c'est pour mieux imposer une lecture personnelle, profonde, bouleversante. Dès sa cavatine au premier acte, la voix s'impose : centrée, brillante, merveilleusement agile. Les trilles scintillent comme des étincelles, les roulades de la cabalette s'enchaînent dans un *crescendo* vertigineux où l'artiste ne lésine ni sur les ornements ni sur les suraigus. Une maîtrise technique impressionnante, servie par un phrasé d'une ductilité qui semble toujours naturelle, jamais appuyée. C'est dans la célèbre scène de la folie que Devieilhe atteint des sommets. Là où d'autres auraient versé dans le pathos appuyé, elle choisit la sobriété, la fragilité, l'intériorité. Sa Lucie se dissout dans une hallucination plus psychologique que spectaculaire, filant des notes aiguës d'une pureté confondante – et terminant sur un cri venu des tripes. Le public, suspendu à son souffle, lui réserve une ovation méritée.



Le succès de la soirée ne doit pourtant rien au seul charisme de l'héroïne. Autour d'elle, une distribution homogène et investie donne à cette *Lucie* ses lettres de noblesse. Le baryton québécois **Étienne Dupuis**, en Henri Ashton, impose d'entrée une présence d'une violence inouïe. Son baryton héroïque, ample et bronzé, sait se faire tour à tour menaçant, doucereux ou désespéré – notamment dans le duo avec Lucie au deuxième acte, où le masque tombe et la perversité affleure. Une composition d'une noirceur assumée, qui lui vaut, en fin de soirée, des applaudissements nourris. **Léo Vermot-Desroches**, jeune ténor que l'on suit avec attention, fait des débuts remarquables dans le rôle d'Edgard. Sa voix, d'abord un peu contrainte et nasale dans les graves, s'affranchit progressivement du médium pour trouver sa véritable dimension dans le final du troisième acte. Là, son « *Tombe de mes aïeux* » gagne en expressivité et en retenue, touchant juste dans la douleur.

Dans les rôles secondaires, **Edwin Crossley-Mercer** (Raymond) déploie une basse caverneuse et élégante, trop vite sacrifiée par les coupures de la version française. **Yoann Le Lan** campe un Gilbert sonore et fourbe, tandis que **Sahy Ratia** (Arthur), excellent comédien, peine parfois à dompter un vibrato un peu large. On retiendra surtout la mention spéciale pour l'engagement total du **Chœur Accentus**, dont la cohérence et l'énergie portent les scènes de foule – jusque dans la direction d'intimité confiée à **Stéphanie Breton**, gage des outrances exigées par la mise en scène.

De son côté, **Speranza Scappucci** – cheffe italienne chevronnée, mais qui n'avait jamais dirigé cette version française – mène l'**Insula Orchestra** avec une fougue qui ne faiblit pas. On lui sait gré de sa lecture vive, articulée, soucieuse de servir le drame. Mais las, l'orchestre joue vraiment trop fort ! La **Salle Favart**, écrin de dimensions intimes, ne supporte pas de tels déchaînements orchestraux. Les cuivres percent, l'équilibre avec les voix est parfois mis à mal – au point qu'un spectateur, abusé par la puissance sonore lors de la Première, a cru à une amplification électronique et crié « *Fermez les micros !* », obligeant le directeur **Louis Langrée** à monter au plateau pour rétablir la vérité. Cette fougue a pour corollaire quelques *tempi* un peu rapides, qui ont pu déstabiliser les chanteurs, Étienne Dupuis en tête, et donner l'impression d'une course au précipice. Dommage, car lorsque Scappucci se fait plus tempérante – notamment pour accompagner la folie de Lucie – elle trouve des couleurs d'une grande efficacité dramatique.



Et c'est là que le bât blesse. La mise en scène d'**Evgeny Titov** – décor unique en rotation signé **Lizzie Clachan**, costumes ternes d'**Emma Ryott** – a provoqué les réactions les plus vives. Et pas toujours dans le bon sens... Dès le lever de rideau, le ton est donné : une meute de chasseurs en cirés noirs s'acharne sur une femme nue, enchaînée, biche blanche livrée à la bestialité masculine. Le propos est clair : dénoncer le sort des femmes dans un univers toxique, dominé par la violence et la testostérone. Mais la manière – brutale, répétitive, parfois grotesque (Henri torse nu sur sa machine de musculation, les choristes transformés en espèces de fausses Marilyn peroxydées) – frôle la caricature. La scène de folie pousse le curseur jusqu'au *gore* : Lucie, le cœur sanguinolent de son mari Arthur à la main, évolue dans un décor de néons rouges et de miroirs, tandis que le cadavre de sa victime reste suspendu dans une mare de sang. Quelques trouvailles surnagent néanmoins : l'introduction d'Élisa (**Élise Maître**), double muet et vacillant de Lucie – esclave sexuelle des hommes, complice improbable – prolonge la

réflexion sur l'aliénation féminine. Le moment, au troisième acte, où Lucie vient mourir contre son frère Henri, suggère une tendresse inattendue entre bourreau et victime, donnant enfin au drame une épaisseur psychologique qui lui avait manqué jusque-là.

Reste cette impression mitigée : *Lucie de Lammermoor* en VF restera-t-elle une curiosité réservée aux spécialistes, ou mérite-t-elle sa place au répertoire ? L'intérêt principal de cette reprise est avant tout vocal et musicologique, car force est de constater que cette *Lucie* a perdu, dans son adaptation, une part de sa sauvagerie romantique. Dommage, car c'est précisément cette sauvagerie qui faisait sa puissance. On sort donc de cette soirée avec le sentiment d'avoir assisté à un événement – rare, contestable par endroits, mais jamais indifférent. Et avec une certitude : Sabine Devieille, dans le ciel français du *belcanto*, brille désormais d'un éclat qu'on n'est pas près d'oublier.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra-Comique, le 2 mai 2026.
DONIZETTI : Lucie de Lammermoor. S. Devieille, L. Vermot-Desroches, E. Dupuis... Egeny Titov / Speranza Scappucci. Crédit photographique © Herwig Prammer

CRITIQUE, opéra. NICE,

Théâtre de l'Opéra, le 28 avril 2006. PUCCINI : Le Villi. A. Noguera, V. Goikoetxea, T. Bettinger. Stefano Poda / Valerio Galli

Confiez la scène à Stefano Poda, il vous la transforme en chef d'œuvre. Ce metteur en scène italien – aux cent grandes productions à travers le monde – est un maître en matière d'esthétisme. Peu importe l'ouvrage qu'il met en scène, il crée sa propre œuvre, vous fait naître un monde. Il triomphe actuellement dans *Le Villi* de Giacomo Puccini à l'Opéra Nice Côte d'azur. Sa modernité esthétique va à contre-courant des mises en scène *woke*, malsaines, dégradantes ou ridicules qui font tant de ravages, de nos jours, sur tant de scènes lyriques...

Le Villi, premier ouvrage de Puccini, est irrigué par cette sève capiteuse qui nourrira plus tard les *Manon Lescaut* ou *Madame Butterfly*. L'histoire est celle du ballet *Giselle* où l'on voit des fantômes de jeunes filles revenir sur terre pour se venger des amants qui les ont abandonnées. Ce spectacle a été coproduit par les Opéras de Toulon, Marseille et Avignon- où il sera représenté par la suite. Stefano Poda a dressé au fond de la scène une sorte de mur antique comportant des bas-reliefs de têtes d'hommes, de femmes, de guerriers et d'animaux. C'est une frontière entre les mondes des vivants et

des morts. Au dessus apparaît un enchevêtrement d'éléments métalliques qui constituent à eux seuls une œuvre d'art. Au milieu se déploie un splendide tournoiement de danses et de costumes. On a l'impression d'assister à la célébration d'une grande cérémonie antique à laquelle participent les gestes, les costumes, les danses. Tout est réglé au cordeau – les déplacements, les attitudes -, et même les claquements de fouets des danseuses qui frappent le sol sur les temps forts de la musique.

Ce magnifique spectacle possède un autre point fort : la direction d'orchestre de **Valerio Galli**. Un maître puccinien dirige l'**Orchestre Philharmonique de Nice**. Il sculpte les élans, modèle les silences, fait surgir les éclats et les ombres. Trois très bons chanteurs se partagent la scène : la soprano **Vanessa Goikoetxea**, qui donne une intensité à son personnage, le ténor **Thomas Bettinger** qui a de l'abattage et des aigus sonores, le baryton **Armando Noguera** dont le chant est beau mais dont le timbre n'a pas la gravité du personnage qu'il incarne. Ajoutons à cela la performance de l'excellent chœur niçois, et la participation en tant que récitante de cette comédienne *star* en Italie qu'est **Monica Guerritore**.

Ce spectacle n'est que du bonheur : vivent *Le Villi* !

CRITIQUE, opéra. NICE, Théâtre de l'Opéra, le 28 avril 2006.
PUCCINI : *Le Villi*. A. Noguera, V. Goikoetxea, T. Bettinger...
Stefano Poda / Valerio Galli. Crédit photographique (c) Julien Perrin

**CRITIQUE, opéra. GENEVE,
Bâtiment des Forces motrices,
26 avril 2006. PUCCINI :
Madame Butterfly. Corinne
Winters, Stephen Costello,
Andrey Zhilikhovsky, Kai
Rüütel-Pajula... Barbora
Horakova / Antonino Fogliani**

Avec son nom qui annonce l'hiver et sa voix qui exalte le printemps, Corinne Winters est actuellement l'une des plus belles Butterfly qu'on puisse entendre sur la scène internationale. Elle triomphe en ce moment dans l'opéra de Giacomo Puccini au Grand Théâtre de Genève – transféré dans le vaste Bâtiment des Forces Motrices pendant la réfection du bâtiment principal.

Corinne Winters habite la scène, l'enchanté, la bouleverse. Sa voix, souple comme la soie, d'une irréprochable musicalité, semble naître de chaque geste. Et puis il y a ce miracle : la vérité – la vérité de son personnage. L'émotion qu'elle dégage vous prend à la gorge. Ah, Cio-Cio San... « femme-papillon », d'une grâce si poignante qu'elle en devient presque

insoutenable !

Le duo d'amour du premier acte, qu'elle tisse avec **Stephen Costello**, a une intensité rare. Lui, ténor clair, aux aigus francs et lumineux, campe un séduisant Pinkerton. Dans l'affaire, il y a un troisième partenaire qui fait merveille : l'**Orchestre de la Suisse Romande**, dirigé par **Antonino Fogliani**. L'orchestre respire, ondule, se replie, bondit comme une mer en mouvement. De ses profondeurs jaillissent des solos d'une exquise finesse.

Autour du couple tragique de la soprano et du ténor gravitent d'autres présences, solides et sensibles : **Andrey Zhilikhovskly** prête à son magnifique Sharpless une humanité grave, tandis que **Kai Rüütel-Pajula**, belle mezzo, nous offre une Suzuki attentive, chaleureuse. Son duo du troisième acte avec Corinne Winters est un moment suspendu, tissé de douleur retenue.

Tout cela se déroule dans la mise en scène subtile et esthétique de **Barbora Horakova**. Le décor est constitué d'une maison aux parois mobiles et transparentes, entre lesquelles vont et viennent les ombres du passé. La metteuse en scène a imaginé l'histoire comme un retour : l'enfant de Cio-Cio San et Pinkerton devenu homme, revient sur les traces de sa naissance. Vêtu d'un *trench-coat*, on le voit errer parmi les vestiges de ses origines. À ses côtés, sa nouvelle épouse américaine l'accompagne dans sa quête silencieuse. Barbora Horakova, qui pratique l'esthétisme dans le modernisme est de celles dont on a besoin pour nous débarrasser de tous ces metteurs en scène glauques dont *wokisme* encombre nos scènes.

Les **Choeur du Grand-Théâtre de Genève** est très bon, fort attendu dans le fameux passage à bouche fermée, au cours duquel Barbora Hovakova a imaginé l'intervention sensuelle d'une danseuse.

Tout cela est de bien bon goût. Oh, la magnifique « *Butterfly*

» de Genève !

CRITIQUE, opéra. GENEVE, Bâtiment des Forces motrices, 26
avril 2006. PUCCINI : Madame Butterfly. Corinne Winters,
Stephen Costello, Andrey Zhilikhovsky, Kai Rüütel-Pajula...
Barbora Horakova / Antonino Fogliani. Crédit photographique
(c) Carole Parodi

**CRITIQUE, opéra. CLERMONT-FD,
Maison de la Culture (Salle
Jean Cocteau), le 25 avril
2026. MOZART : Don Giovanni.
A. Séguin, A. Fournaison, A.
Le Saux, C. Santon Jeffery...
Jean-Yves RUF (mise en
scène), Le Concert de la
Loge, Julien CHAUVIN
(direction)**

Quelques semaines à peine après avoir été saisi par la puissance tragique [de la Médée de Cherubini au TCE](#), puis par l'intimité bouleversante de [La Chambre d'amour à Avignon](#), c'est avec un plaisir non dissimulé que l'on retrouve Julien Chauvin et son fabuleux ensemble du *Concert de la Loge*, grâce à la reprise tant attendue de ce *Don Giovanni* mis en scène par Jean-Yves Ruf et créé à l'Opéra de Massy en décembre dernier (avant d'être repris au Théâtre de l'Athénée à Paris) -, dans une production de l'Arcal (Compagnie nationale de théâtre lyrique). Et c'est cette fois à la Maison de la Culture de Clermont-Ferrand que le spectacle est donné, dans le cadre de la saison du Clermont Auvergne Opéra (et pour deux représentations). Disons le tout net, rarement le chef-d'œuvre de W. A. Mozart n'aura paru aussi incisif, aussi charnel et aussi spirituel à la fois.

Julien Chauvin, que l'on sait infatigable explorateur du répertoire, a installé son ensemble *Le Concert de la Loge* non pas en fosse, mais bien au centre du plateau. Cette disposition, qui pourrait n'être qu'un gadget, devient le cœur dramatique de la lecture du chef. Dirigeant depuis son violon à la manière des chefs du XVIIIe siècle, Chauvin obtient de ses musiciens une clarté de discours sidérante. On redécouvre la partition, débarrassée des pesanteurs symphoniques : les cordes sont acides, les bois mordants et le fameux accompagnement de mandoline de la sérénité de *Deh, vieni alla finestra* possède une délicatesse poétique confondante. Chauvin, dans une gestique nerveuse et précise, tisse une complicité électrique avec ses chanteurs. C'est un *Don Giovanni* qui vit littéralement au milieu de l'orchestre, et cette porosité entre la fosse (absente) et la scène génère une

tension dramatique continue.

Face à ce dispositif vibrant, le metteur en scène **Jean-Yves Ruf** déploie une lecture d'une intelligence rare. Fini le fatras des concepts rébarbatifs ou les transpositions hasardeuses. Ruf, aidé de la scénographie de **Laure Pichat**, convoque l'essence du mythe avec une épuration radicale : une simple passerelle métallique surplombant l'orchestre, quelques escaliers, de rares accessoires (une assiette de spaghettis pour la dernier repas de Don Juan !). Ce minimalisme, sublimé par les lumières de **Victor Egéa**, crée un espace mental où tout est possible. Ruf s'intéresse à la mécanique de la séduction et à la solitude du libertin. Il ne juge pas son héros, il l'expose : Don Giovanni n'est pas un monstre, il est un incendie qui brûle tout sur son passage pour ne pas s'éteindre. La mise en scène est fluide, jouant avec une économie de moyens jubilatoire. C'est une épure aussi inventive que bouleversante qui renoue avec le « *dramma giocoso* » mozartien dans sa dualité profonde.

Pour porter ce chef-d'œuvre, l'**Arca** a réuni une équipée de jeunes chanteurs français qui, à l'unisson, relèvent le défi avec une autorité confondante. Après l'avoir récemment acclamé [dans le rôle de Valentin dans *Faust* à l'Opéra Royal de Versailles](#), on retrouve avec un enthousiasme non dissimulé le baryton **Anas Séguin** dans le rôle-titre. Sa prestation est tout simplement magistrale. Séguin incarne un Giovanni d'une élégance féline, doté d'une noirceur magnétique. Son émission chaude et claire ne force jamais le séducteur outrancier ; il préfère l'insinuation, la menace sourde. Dans le fameux « *La ci darem la mano* », il déploie un velours irrésistible qui rend la chute de Zerlina inéluctable, et lors du finale, face à la statue du Commandeur, sa panique vocale est d'une vérité confondante.

L'autre révélation de la soirée est la basse **Mathieu Gourlet** qui compose un Masetto à la présence physique et vocale impressionnantes. Loin du simple paysan jaloux, il est massif,

rugueux, mais habité par une dignité blessée qui déchire. Vocalement, il possède une assise grave de roc qui contraste superbement avec l'agilité méprisante de Giovanni. Dans « *Ho capito, signor, sì !* », sa colère rentrée explose en *staccati* acérés, tandis que plus tard, roué de coups par Giovanni, son Masetto traîne une douleur presque animale. Un portrait nuancé, rugueux et d'une dignité poignante, qui volerait presque la vedette au héros si celui-ci n'était pas aussi brillant.

Mais ce qui frappe ici, c'est néanmoins la force d'un collectif sans faiblesse, tous les membres de la distribution méritant la même salve d'applaudissements. **Alix Le Saux** campe ainsi une Elvira d'une superbe intensité. Dès son « *Ah, chi mi dice mai* », la voix ample, au registre grave généreusement timbré, déploie une palette allant de la fureur vengeresse à l'abattement le plus poignant. Son « *Mi tradì quell'alma ingrata* », chanté à la limite de la rupture, suspendue sur le fil de la douleur, a ému la salle. Scéniquement, elle incarne superbement cette femme déchirée entre l'amour et la haine, passant des éclats de voix aux sanglots contenus, et sa complicité électrique avec Anas Séguin nourrit chaque instant partagé.

Présente ce soir-là, **Chantal Santon Jeffery** (contre Marianne Croux le lendemain 26 avril), relève le défi vertigineux de Donna Anna avec une autorité confondante. Le timbre est rond, parfaitement projeté, sans jamais forcer ni durcir dans l'aigu. Son « *Or sai chi l'onore* », où il faudrait trouver la furie vengeresse sans sacrifier la pureté mozartienne, est un modèle de maîtrise : attaques franches, *legato* ardent, aigu libéré comme une flèche. Face à la retenue presque compassée du Don Ottavio d'**Abel Zamora**, Anna semble porter à elle seule tout le poids du deuil et de la vengeance, une interprétation d'une tenue dramatique exemplaire.

Ce même **Abel Zamora** impose une présence élégante et mesurée au personnage de Don Ottavio. Son timbre de ténor léger, clair,

juvénile et parfaitement projeté, possède ce métal précieux qui évoque les grands mozartiens d'autrefois. La voix n'est pas massive, elle est rayonnante, capable de filigranes d'une délicatesse confondante dans les aigus sans jamais virer au cri ou à la nasalité. Sa ligne de chant, d'une pureté de trait presque irréelle, s'inscrit dans la tradition la plus noble du « *tenor di grazia* » italien, et c'est une chance de l'entendre ce soir dans ses deux airs.

Michèle Bréant est une Zerlina irrésistible. La voix, fraîche et fruitée, possède un timbre de jeune première au charme immédiat. Son « *Batti, batti, o bel Masetto* » n'est jamais une simple jérémiade : elle joue la candeur manipulatrice avec un art consommé, modulant le volume, arrondissant les voyelles, suscitant le sourire complice de la salle. Le duo avec Don Giovanni, où elle se laisse ensorceler tout en gardant un regard malicieux vers le public, prouve une maturité scénique impressionnante pour une jeune chanteuse. Le passage à la séduction est d'un naturel désarmant.

Adrien Fournaison campe un Leporello débordant d'énergie. Sa voix de basse-bouffe est agile, et sa diction incisive. Son air du catalogue (« *Madamina, il catalogo è questo* ») est débité avec une jubilation communicative : il déroule le rouleau des conquêtes sur fond d'air faussement détaché, mais il ne réduit jamais son personnage à un simple pitre : dans « *Ah, pietà, signor miei* », sa détresse face au châtiment final sonne juste, pleine d'une humanité pathétique.

Difficile rôle que celui du Commandeur, d'autant plus dans cette mise en scène épurée où il apparaît comme un spectre immense, sans artifices. **Nathanaël Tavernier** lui insuffle une présence sourde, presque irréelle. Sa voix, basse profonde aux harmoniques sombres, résonne dans la salle comme un glas. Le finale, quand la statue se met à parler (« *Don Giovanni ! A cenar teco m'invitasti* »), ses syllabes martelées, détachées, venues d'un autre monde, plongent l'auditoire dans un frisson collectif. Un Commandeur à la fois liturgique et terrifiant.

Au final, un triomphe public – et un moment d’opéra absolument essentiel !

CRITIQUE, opéra. CLERMONT-FD, Maison de la Culture (Salle Jean Cocteau), le 25 avril 2026. MOZART : Don Giovanni. A. Séguin, A. Fournaison, A. Le Saux, C. Santon Jeffery... Jean-Yves RUF (mise en scène), Le Concert de la Loge, Julien CHAUVIN (direction). Crédit photographique (c) Yann Cabello

**CRITIQUE, opéra (recréation).
SAINT-ÉTIENNE, Opéra, le 24
avril 2026. Charles SILVER :
La Belle au bois dormant
(1902). Débora Salazar, Kevin
Amiel, ... Laurent Delvert /
Guillaume Tourniaire**

L'Opéra de Saint-Etienne surprend à nouveau tout en restant fidèle à son ADN : la défense de l'opéra français. Belle équation dont le mérite revient à Eric Blanc de la Naulte, directeur des lieux et qui nous régale en ressuscitant un sommet du romantisme lyrique à la française. Cette *Belle au bois dormant* s'inscrit même dans la riche histoire des productions célébrant le génie local : l'illustre faiseurs d'opéras, Jules Massenet... Charles Silver (1868 – 1949) se révélant être l'un de ses élèves les plus doués (comme il suivit aussi les leçons éclairées de Théodore Dubois).

L'éclectisme de son écriture est propre à son époque et la cohérence comme la très grande séduction de sa forme, son caractère continument allusif et enchanté, voire d'une ivresse éperdue, enchantée (dans ses duos amoureux qui égalent la volupté d'un Gounod), convainquent indiscutablement.

Le compositeur n'oublie rien de ce qui compose au tout début du XXème, un bon voire un très bon opéra : la puissance de la fosse, des contrastes spectaculaires d'un tableau à l'autre, le théâtre comme la danse avec au cœur du dispositif, le miracle de l'amour malgré les agissements d'une sorcière très active. Le métier est évident : le compositeur a décroché le Prix de Rome en 1891 ; il est aussi nommé professeur d'harmonie en 1919 au Conservatoire de Paris.

La sensibilité de Silver captive car elle privilégie constamment l'effusion enivrée, une humeur d'extase, des paysages sonores réellement enchantés et féeriques dont la réussite tient aussi à sa connaissance évidente du théâtre wagnérien et de sa continuité dramatique. D'autant que la mise en scène de **Laurent Delvert** séduit par sa clarté et son onirisme, abordant les nombreux tableaux contrastés avec une belle unité visuelle.

Sensualité amoureuse



La Salazar (Aurore) et Kévin Amiel (Le Prince) © classique news 2026

Le drame de Silver sait éclairer le conte de Perrault mais en y apportant quelques nouveautés notables comme la disparition du fuseau fatal au profit du baiser ; il développe aussi l'activité toxique de la sorcière Urgèle (très engagée **Julie** ~~Salazar~~ ~~Salazar~~) qui envoûte et ensorcelle, et la princesse Aurore et le paysan Barnabé dont elle fait son agent destructeur, s'opposant dans la forêt des esprits, à l'avancée du (second) Prince venu délivrer la Belle au bois dormant. Dans ce rôle fantoche et ridicule, **Matthieu Lécroart** déroule son art vocal comme scénique, composant avec sa promise Jacotte (non moins convaincante **Héloïse Poulet**) le couple comique du drame...

L'éveil à l'amour, la fine analyse du sentiment amoureux qui s'affirme (en particulier quand la jeune femme se réveille de

son endormissement centenaire), le duo final qui s'en suit avec celui qui lui permet cette résurrection, sont des moments suspendus, orchestralement mémorables. Ils dessinent un sommet lyrique aussi saisissant que le Tristan de Wagner.

La construction du drame et la répartition des rôles présentent deux « doubles » qui ouvrent de nombreuses questions. D'une part au début, la Reine puis la princesse Aurore ; d'autre part, les deux princes, agissant à 100 ans d'intervalle et qui sont l'un et l'autre incarnés par le même interprète (ardent et nuancé **Kévin Amiel**).

Dans le cas de la Reine et de sa fille Aurore, la soprano **Débora Salazar** sur les traces de la créatrice des deux personnages (en 1902 incarnés par l'épouse de Silver), affirme un magnifique tempérament dramatique qui touche par sa finesse et la grande subtilité émotionnelle de son chant lequel relève d'un ample lamento chambriste dont la justesse et l'absence de toute artifice, renvoient aux mélodies françaises ; la subtilité de la Prosodie qui permet à Belle d'exprimer sa véritable naissance au monde, à la Nature, à l'amour, se réalise grâce à une interprète aussi sensible, ce qui souligne l'apport de Silver après Perrault : conférer une épaisseur à l'héroïne, nourrir sa très riche vie intérieure que l'on ne soupçonnait pas. Ce chant ciselé rappelle Gounod, Chausson, Duparc, évidemment l'art de Massenet... une filiation toute en nuance que renforce la direction passionnante, à la fois détaillée et puissamment dramatique du chef **Guillaume Tourniaire**. Le maestro sait tout obtenir de l'Orchestre comme du chœur maison – **Orchestre Symphonique Saint-Étienne Loire** et **Chœur Lyrique Saint-Étienne Loire**, déroulant une sonorité ciselée, précise, intense, travaillant dans l'élégance et la transparence.

La maestro que l'on suit depuis plusieurs années (et qui a dirigé précédemment in loco, Les Pêcheurs de perles, Samson et Dalila) ne cesse de nous surprendre, semblant comprendre comme peu, tout ce qui fait la spécificité du romantisme français

ici sublimé par le tempérament d'un jeune compositeur (22 ans) qui a assimilé tous les grands dramaturges avant lui de Berlioz à Gounod, déployant une écriture constamment contrapuntique et d'une fluidité saisissante qu'enrichit encore une remarquable science harmonique et une connaissance très affûtée de Wagner et de sa cohésion dramatique.

En cela les préludes seraient autant d'hommage au Ring wagnérien, dont le sommeil de Brunnhilde, le commencement du monde du Rheingold, la chevauchée des Walkyries aussi, sont très subtilement réinvestis et intégrés au tissu sonore.

Jamais appuyée, toujours d'une éloquence qui détache chaque timbre, soignant l'éclat, la transparence autant que le surgissement de la psyché, la direction de Guillaume Tourniaire se montre exemplaire et très inspirée, du début à la fin. De quoi mesurer derrière la science musicale et dramatique de Silver, un tempérament puissant taillé pour la psychologie autant que le spectacle.

**CRITIQUE, opéra (recréation). SAINT-ÉTIENNE, Opéra, le 24
avril 2026. Charles SILVER : La Belle au bois dormant (1902).
Débora Salazar, Kevin Amiel, ... Laurent Delvert / Guillaume
Tourniaire**

**CHARLES SILVER : La Belle au Bois Dormant
Opéra en quatre actes – Première création depuis 1902
en coproduction avec le Palazzetto Bru Zane – Centre de
musique romantique française**

Livret de Michel Carré et Paul Collin

**D'après le conte La Belle au bois dormant de Charles Perrault
Création le 8 janvier 1902 au Grand-Théâtre de Marseille**

**Opéra de Saint-Étienne
Grand Théâtre Massenet
Vendredi 24 avril 2026 : 20h
Dimanche 26 avril 2016 : 15h**

Distribution

**Direction musicale : Guillaume Tourniaire
Mise en scène : Laurent Delvert**

**Scénographie : Zoé Pautet
Costumes : Fanny Brouste
Chorégraphie : Sandrine Chapuis
Lumières : Nathalie Perrier**

**La Princesse Aurore, la Reine
: Déborah Salazar
Urgèle : Julie Robard-Gendre
Le page, Jacotte : Héloïse Poulet
Dame Gudule, la fée Primevère : Anne-Lise Polchlopek
Le chevalier errant, le Prince : Kévin Amiel
Le Roi : Philippe-Nicolas Martin
Le grand sénéchal, Éloi : Antoine Foulon
Barnabé : Matthieu Lécroart**

Orchestre Symphonique Saint-Étienne Loire

**Choeur Lyrique Saint-Étienne Loire
Laurent Touche, direction**

Nouvelle production de l'Opéra de Saint-Étienne

**Décors et costumes réalisés par
les ateliers de l'Opéra de Saint-Étienne**

<https://opera.saint-etienne.fr/otse/>

LIRE aussi notre présentation de La Belle au bois dormant (1902) de Charles Silver, recreation à l'Opéra de Saint-Étienne :

<https://www.classiquenews.com/opera-de-saint-etienne-charles-silver-la-belle-au-bois-dormant-recreation-les-24-26-avril-2026-deborah-salazar-julien-dran-laurent-delvert-mise-en-scene-guillaume-tourniaire-dir/>

VOIR notre reportage de La Belle au bois dormant (1902) de Charles Silver, recreation à l'Opéra de Saint-Étienne, entretien avec Guillaume Tourniaire :

<https://www.classiquenews.com/reportage-video-charles-silver-la-belle-au-bois-dormant-1902-recreation-a-lopera-de-saint-etienne-2426-avril-2026/>
