

**CRITIQUE, concert. PARIS,
Archives Nationales – Palais
de Soubise, le 25 avril 2026.
JEUNES TALENS : « Un vent
d'Italie ». Trio Zelindor –
F. Altare, C. Stauffenegger,
C. Bonnet Léon**

*« La plaine devient de plus en plus belle et des
douces brises caressent mon visage »* C'est de la
sorte que débute un des plus beaux *Lieder* de Fanny
Mendelssohn, « Italien ». Ce samedi 25 avril,
alors que le soleil resplendit dans son doux
déclin dans la cour intemporelle des Princes de
Soubise, les brises du printemps couronnées de
pétales guident nos pas vers les riches lambris de
la chambre du prince. Rez-de-chaussé intime aux
tableaux représentant les amours des Dieux et des
Déesses en corniche. En présence d'Hercule, d'Hébé
et son vase d'ambroisie, de Mars déposant ses
armes ou de la Vénus alanguie en proie aux amours,
nous attendions que le souffle italien vienne nous
emporter dans cette époque où la France fut une
étape inattendue pour cette musique venue des
joyeux et virevoltants outre-monts.

Parce ce programme très intelligemment constitué par les

musiciens du **Trio Zelindor** nous porta par les zéphyr dans ce fantasma italien que la France a toujours subi comme une ivresse inaltérable. Le Trio Zelindor est constitué du flûtiste **Federico Altare**, du violoncelliste **Clément Stauffenegger** et du claveciniste **Charles Bonnet Léon**. Ces trois jeunes et formidables instrumentistes nous ont permis d'apprécier non seulement la maîtrise de la technique, mais surtout la puissance interprétative de ces musiques bariolées.



Federico Altare est un flûtiste accompli. On apprécie le soin de ses phrasés, la beauté de ses ornements savamment dosés. Clément Stauffenegger nous ravit particulièrement dans la très belle Sonate de Lanzetti, où il a pu montrer l'étendue de son talent dans la virtuosité et une belle justesse malgré la chaleur de la chambre du prince qui est parfois incompatible avec les cordes en boyau. Clément

Stauffenegger démontre aussi une véritable maîtrise du *continuo*, en totale osmose avec Charles Bonnet Léon. Ce dernier, en véritable maître de cérémonie, nous guide dans les méandres formidables du programme avec une interprétation enthousiasmante de tous les morceaux.

Gageons que l'esprit de Chédeville, de Locatelli et des autres grandes figures chambristes ont posé leur esprit tutélaire sur ce concert. Avec de tels interprètes, la musique est entre des mains expertes, passionnées et passionnantes dans tous les sens du terme. L'Italie est loin d'être étrangère au Palais Soubise. Dans ces murs Marie de Guise, petite fille d'Henri le Balafré, a défié la cour du jeune Louis XIV en tenant la quenouille aussi bien qu'un sceptre. Avec un « *soft power* » intelligemment dosé, Mlle de Guise a donné à Marc-Antoine

Charpentier, le français le plus italien, l'opportunité d'émerveiller la France avec une musique aussi brillante qu'une matinée romaine sous le soleil du roi lulliste.

CRITIQUE, concert. PARIS, Archives Nationales – Palais de Soubise, le 25 avril 2026. JEUNES TALENS : « Un vent d'Italie ». Trio Zelindor – F. Altare, C. Stauffenegger, C. Bonnet Léon. Crédit photo (c) Droits réservés

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'**Arcal** 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 irréaliste, 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, danse. MONTPELLIER, Opéra Comédie, le 23 avril 2026. « Barbara, du bout des lèvres » par Benjamin MILLEPIED

À Montpellier, l'Opéra Comédie a vécu l'un de ces moments suspendus dont le monde de la danse a le secret. La création mondiale de *Barbara, du bout des lèvres* de Benjamin Millepied s'est avérée comme une *renaissance*. Loin de l'image figée de la dame en noir, le célèbre chorégraphe français a offert à Barbara une seconde vie, à la fois solaire, virevoltante et profondément humaine.

Benjamin Millepied, qui mûrissait ce projet depuis plus de dix ans, a expliqué vouloir « *mettre beaucoup de joie dans cette pièce qui montre le bonheur de vivre, de s'aimer* ». Et cette joie, elle éclate à chaque instant du spectacle. Loin de la mélancolie souvent associée à Barbara, le chorégraphe a choisi de célébrer la passion de vivre qui animait l'artiste, cette « *passionnée de la vie* » dont il a su capter l'essence la plus lumineuse. Et la grande réussite de ce spectacle tient à la manière dont Millepied a transformé les chansons de Barbara en matière chorégraphique. Il ne s'agit jamais d'illustration littérale, mais d'une véritable trans-substantiation : les mots et les mélodies deviennent le souffle même du mouvement.

La valse, structure musicale omniprésente dans le répertoire de Barbara, devient le fil conducteur d'une fresque chorégraphique où les corps tournoient, se croisent et se cherchent avec une grâce infinie.

Vingt-quatre tableaux s'enchaînent ainsi comme les mouvements d'une symphonie amoureuse. Des classiques comme *Göttingen*, *Gare de Lyon* ou *Parce que je t'aime* voisinent avec des titres moins connus, chacun trouvant sa propre couleur dansée. Les pas de deux succèdent aux solos, les ensembles aux duos masculins, dans une variété de tons qui maintient l'attention et l'émotion en éveil constant. On passe de la tendresse à l'ivresse, de la nostalgie à la célébration, avec une fluidité qui n'exclut jamais la profondeur. La troupe réunie par Millepied est tout simplement magistrale : neuf danseurs et danseuses, portés par une énergie communicative, donnent corps à cette vision avec une générosité et une précision remarquables. Leurs mouvements, d'une légèreté surnaturelle, semblent parfois parler plus éloquemment que les paroles elles-mêmes.

Mais il est un moment qui restera gravé dans toutes les mémoires : l'apparition de **Florence Clerc**, danseuse étoile de 75 ans, qui n'était pas remontée sur scène depuis trente ans. Dans une robe longue grenat, légère et vaporeuse, elle incarne *La Solitude* avec une délicatesse bouleversante. Chaque geste, chaque regard porte le poids d'une vie entière dédiée à la danse. À ses côtés, les autres interprètes brillent d'un éclat tout aussi vif. **Emma Spinosi** dans *Une petite cantate*, **Izabela Szyllinska** dans *Je ne sais pas dire*, **David Freeland** et **Tom Guilbaud** dans des duos d'une espièglerie réjouissante : chaque danseur apporte sa pierre à cet édifice chorégraphique avec une conviction et un talent qui forcent l'admiration.



La scénographie de **Margaux Maeght** et les lumières de **Lucy Carter** participent pleinement de la magie de l'instant. Un espace épuré, bordé de hauts voilages blancs derrière lesquels les danseurs apparaissent et disparaissent, crée un écrin immaculé où les corps semblent flotter dans une atmosphère suspendue. Les costumes de **Gauchère**, légers et colorés, tranchent délibérément avec l'image de la dame en noir, insufflant une énergie lumineuse et printanière à l'ensemble. C'est un travail d'une cohérence et d'une beauté plastique qui rehausse encore l'émotion du propos.

Ce qui frappe dans *Barbara, du bout des lèvres*, c'est la manière dont Millepied évite tous les pièges du *biopic* dansé. Pas de reconstitution, pas de narration linéaire, pas de *pathos*. Il s'agit plutôt d'une évocation poétique, d'une traversée de l'univers de Barbara par le prisme du mouvement. Les chansons ne racontent pas une vie ; elles deviennent des états d'âme, des climats émotionnels que les corps traduisent avec une justesse saisissante. Le chorégraphe a expliqué que Barbara « *avait cette capacité à offrir une part de sa*

vulnérabilité à travers ses chansons, ses émotions. Elle n'était pourtant jamais mélodramatique ». Cette parole résume parfaitement l'esprit du spectacle : une œuvre qui touche à l'intime sans jamais sombrer dans le sentimentalisme, qui célèbre la vie dans ce qu'elle a de plus vibrant et de plus fragile.

Barbara, du bout des lèvres s'avère être un hommage qui transcende son sujet pour devenir une œuvre autonome, universelle. Millepied y fait jaillir une humanité à fleur de peau, fidèle à l'intensité de celle qui fut l'une des voix les plus bouleversantes du XXe siècle. En choisissant la joie plutôt que la mélancolie, la lumière plutôt que l'ombre, le chorégraphe nous offre un cadeau inestimable : une Barbara solaire, vivante, dansante. Et le public de l'**Opéra Comédie**, debout, bouleversé, a compris qu'il venait d'assister à la naissance d'un chef-d'œuvre.

CRITIQUE, danse. MONTPELLIER, Opéra Comédie, le 23 avril 2026.
« Barbara, du bout des lèvres » par Benjamin MILLEPIED. Crédit
photographique © Maria-Helena Buckley

CRITIQUE, concert. CLERMONT-FD, Opéra-Théâtre, le 24 avril 2026. BACH : Cantates et Oratorio de Pâques. Maîtrise de Notre-Dame de Paris, Orchestre national Auvergne Rhône-Alpes, Henri Chalet (direction)

Hier soir 24 avril, le public auvergnat de l'Opéra-Théâtre de Clermont-Ferrand a vécu une heure de grâce absolue. Sous le titre sobre mais évocateur « *Passion Bach* », la maison clermontoise accueillait la Maîtrise de Notre-Dame de Paris, ses solistes vocaux issus du chœur, et l'Orchestre national Auvergne-Rhône-Alpes, tous placés sous la direction lumineuse d'Henri Chalet.

Le programme s'ouvrait sur la *Cantate BWV 12*, « *Pleurs, lamentations, soucis, craintes* ». Dans le silence de pierre et d'or de l'Opéra-Théâtre, la *Sinfonia* initiale, déchirante de lenteur, posa d'emblée l'ambiance : un chagrin universel, mais jamais complaisant. Les cordes de l'Orchestre national Auvergne-Rhône-Alpes, sobres et pures, dialoguaient avec une Maîtrise de Notre-Dame déjà transcendée. Henri Chalet, chef de chœur de Notre-Dame depuis 2014, dirigeait avec des gestes amples, puisant dans chaque silence une belle tension. Le

chœur d'ouverture, véritable pilier dramatique, nous a littéralement pris aux tripes. Et pourtant, nulle morosité : dans l'*aria* de basse « *Kreuz und Krone* » (Croix et couronne), la voix chaude du soliste (issu des rangs de la Maîtrise) fut une promesse de résurrection. Une interprétation où la plainte se mue déjà en espérance.

Second pilier de la soirée : la ***Cantate BWV 131***, « *Du fond de l'abîme je crie vers toi, Seigneur* ». Là encore, Bach touche au vertige. L'écriture y est plus intime. Dans ce chef-d'œuvre de jeunesse, Henri Chalet a magnifié l'opposition entre l'humilité du texte (Psaume 130) et l'explosion de joie finale. Le chœur, d'abord murmuré, feutré comme une prière retenue, a gagné en puissance jusqu'à l'exultation. Mention spéciale au hautbois solo, impérial, qui tressait un contrepont aérien avec les voix supérieures. Les solistes (encore captés dans l'ensemble vocal, gage d'une homogénéité rare) ont fait moue : l'alto, avec un timbre presque intemporel, nous a littéralement arrachés à la « grande eau » de la détresse. Enfin, le chœur a libéré un « *Hoffe auf Gott !* » (*Espère en Dieu !*) d'une beauté si franche que l'émotion était palpable parmi le public.

Après l'ombre et l'espérance, la joie. L'***Oratorio de Pâques BWV 249*** a transformé la solennité en fête exaltée. Dès la *sinfonia* initiale, avec ses fanfares jubilatoires, l'orchestre a pris des allures de feu d'artifice baroque. L'*aria* « *Kommt, eilet und laufet* » (Venez, hâtez-vous, courez) était comme une procession joyeuse, un élan collectif. Les solistes vocaux, toujours issus du chœur, ont montré une insolente maîtrise. Du ténor, ailé et précis, à la soprano, cristalline comme une trompette, en passant par une basse pleine d'humour dans les récitatifs narrant la course au tombeau. La Maîtrise de Notre-Dame, habituée à l'immensité gothique de sa cathédrale, s'est réjouie de trouver en l'Opéra-Théâtre auvergnat un écrin plus ramassé, plus chaleureux, qui faisait exploser chaque polyphonie. Henri Chalet, le visage rayonnant, a littéralement

dansé sur son pupitre dans le chœur final « *Preis und Dank* » (*Louange et action de grâce*).

Quel pari audacieux et réussi : passer des ténèbres du *Weinen, Klagen* à l'ivresse pascale de l'*Oratorio de Pâques* en une soirée, avec la même formation et le même chef. Cela aurait pu être un contre-sens : ce fut, au contraire, une démonstration magistrale de la théologie musicale de Bach ! *Bravi !*

CRITIQUE, concert. CLERMONT-FD, Opéra-Théâtre, le 24 avril 2026. BACH : Cantates et Oratorio de Pâques. Maîtrise de Notre-Dame de Paris, Orchestre national Auvergne Rhône-Alpes, Henri Chalet (direction). Crédit photographique (c) Emmanuel Andrieu

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



Déborah Salazar (Aurore) et Kévin Amiel (Le Prince) © classiquenews 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 Robard-Gendre**) qui envoûte et ensorcèle, 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/>

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, concert. TOULOUSE, Halle aux Grains, le 18 avril 2026. LALO / BEETHOVEN. Daniel Müller-Schott

(violoncelle), Orchestre national du Capitole de Toulouse, Kazuki Yamada (direction)

À la tête de l'Orchestre national du Capitole de Toulouse des grands soirs, qu'il connaît bien et qu'il transforme régulièrement en écrin sonore éblouissant, le maestro japonais Kazuki Yamada a offert au public de la Halle aux Grains un voyage d'une cohérence et d'une intensité rares.

L'émotion était pourtant née d'un imprévu : la violoncelliste allemande Marie-Elisabeth Hecker, souffrante, a dû déclarer forfait. C'est alors que son compatriote et ami Daniel Müller-Schott, artiste au sommet de son art, a accepté de la remplacer au pied levé. Un défi relevé avec un *brío* !

Le programme s'ouvrait sur une pièce fascinante de la jeune compositrice coréenne **Song Aa Park**, *Sa-li (Gap of the Time)*. Yamada a su déployer toute la subtilité des couleurs de l'orchestre, faisant naître de cette partition contemporaine un paysage mystérieux et aérien, où le temps semblait suspendu. Le public, d'abord saisi par cette modernité éclatante, a vite été conquis par la poésie limpide qui s'en dégageait.

Puis vint l'heure du Concerto pour violoncelle d'**Édouard Lalo**. Quelle entrée que celle de Daniel Müller-Schott, avec une l'évidence qui s'impose : le soliste s'approprie l'œuvre avec

une autorité lumineuse et une tendresse profonde. Le violoncelle chante, rugit, murmure. Dans l'*Adagio*, la complicité avec Yamada est telle que l'orchestre respire à l'unisson du soliste, dans un dialogue d'une touchante intimité. Le final, virtuose et espagnol, a littéralement électrisé la salle. Tonnerre d'applaudissements et rappels nourris de la part du public : Müller-Schott, modeste et rayonnant, lui a offert un émouvant extrait d'une des *Suites* de Bach.

Après l'entracte, Yamada nous a offert un **Debussy** de haute volée : *Images pour orchestre*. Dès les premières mesures des *Gigues*, la magie a opéré. Yamada, avec une gestique précise et aérienne, a fait émerger ce paysage mélancolique et brumeux, typiquement debussyste. Le hautbois d'amour, magnifiquement timbré, a entamé sa danse douce-amère, tandis que les cordes, en sourdine, tissaient un tapis de brume vibratile. On entendait presque les brouillards de Londres et les pas étouffés d'un carnaval lointain. Le chef japonais a su préserver cette ambiguïté délicieuse entre l'ironie et la tendresse, chaque phrasé respirant avec une liberté infinie.

Puis ce fut le *hit* que constitue *Ibéria* – un choc, une explosion de couleurs et de chaleur. Yamada, familier de ce répertoire, a transformé la Halle aux Grains en une arène andalouse baignée de soleil. Les castagnettes ont claqué, les tambourins ont vibré, et les cuivres, d'une présence éclatante, ont lancé leurs appels enflammés. On a littéralement vu le flamenco, senti les parfums d'oranges amères et de jasmin. Le chef a magnifié les trois pans de cette fresque : les rythmes capiteux des *Rues et chemins*, la sensualité rêveuse des *Parfums de la nuit* (où la flûte solo et la clarinette ont suscité des frissons), et enfin la fièvre endiablée du *Matin d'un jour de fête*. L'orchestre, totalement libéré, a déchaîné une joie sonore communicative, chaque pupitre semblant s'amuser comme un enfant pris dans une ronde géante.

Enfin, Yamada a refermé l'œuvre avec les *Rondes de printemps*. Plus qu'une conclusion, ce fut une apothéose de légèreté. Le chef a sculpté cette immense farandole avec une transparence d'eau de roche, faisant dialoguer les rondes enfantines populaires avec les harmonies les plus sophistiquées de Debussy. Les cordes aiguës, cristallines, et les bois, espiègles, se sont poursuivis en un tourbillon de joie pure. Sous la baguette lumineuse de Yamada, l'orchestre a déployé une énergie juvénile et une précision quasi chorégraphique. La salle, suspendue à chaque note, a vu naître sous ses yeux un printemps musical d'une fraîcheur inouïe – comme une gerbe d'étincelles et de pétales lancée au ciel de la Halle aux grains. *Bravo Maestro !*

CRITIQUE, concert. TOULOUSE, Halle aux Grains, le 18 avril 2026. LALO / BEETHOVEN. Daniel Müller-Schott (violoncelle), Orchestre national du Capitole de Toulouse, Kazuki Yamada (direction). Crédit photographique (c) Emmanuel Andrieu

CRITIQUE, concert. AVIGNON, Opéra Grand Avignon, le 16 avril 2026. « Mon Beethoven à

moi ». Jean-François Zygel
(narration et piano),
Orchestre National Avignon-
Provence, Débora Waldman
(direction)

Il y a les concerts qu'on écoute, et ceux qui vous écoutent. A l'Opéra Grand Avignon, Jean-François Zygel a offert la seconde catégorie. Entouré de l'Orchestre national Avignon-Provence sous la direction toujours aussi racée et réactive de sa directrice musicale Débora Waldman, le pianiste et *star* de la télé, a transformé ce qui aurait pu être un simple hommage à Ludwig van Beethoven en un véritable *show* pédagogique, drôle et passionnant à la fois.

D'emblée le ton est donné. Zygel, voix calme et sourire malicieux, n'a besoin d'aucun artifice. Pas de micro apparent, mais une sonorisation discrète qui laisse passer chaque silence, chaque respiration. Il nous embarque *illico* à Vienne, un soir glacial du 22 décembre 1808. Ce fameux concert-marathon où Beethoven avait présenté – pêle-mêle – la *Cinquième* et la *Sixième Symphonie*, le *Quatrième concerto pour piano*, des extraits de la *Messe en ut...* Le public de l'époque, épuisé et gelé, n'en demandait pas tant. Zygel, lui, sait que le nôtre est prêt à tout.

Le principe est simple, presque trop, mais redoutablement efficace. Un extrait joué par l'orchestre, puis une

improvisation au piano par Zygel. Pas n'importe quelle improvisation : une greffe vivante, une dissection joyeuse, parfois un détournement assumé. Tour à tour défilent le début de la *Cinquième symphonie* – et ce fameux « *tatata taaam* » que tout le monde croit connaître !... -, la *Septième* (dont l'ivresse rythmique fait danser les pupitres), l'*Héroïque* (avec sa déchirure initiale), la *Pastorale* (et sa fameuse tempête), mais aussi des pièces plus rares comme la *Marche militaire* ou les charmantes *Danses de Mödling*. Rien n'est véritablement joué « *comme au disque* », **Débora Waldman** et ses excellents musiciens de l'**Orchestre National Avignon-Provence** suivant Zygel au corps, s'adaptant à ses élans, ses accélérations, ses soudains ralentissements. On entend une écoute, une complicité de chaque instant.

Mais la véritable matière du spectacle, ce sont les anecdotes. Zygel les distille avec un sens du rythme digne d'un humoriste rodé. Certaines histoires, à peine dévoilées, mettent la puce à l'oreille. Ainsi, apprend-on (avec les pincettes qu'il convient) que Beethoven aurait pu avoir quelques années de plus que ce que l'histoire a retenu. Plus étonnant encore : le pianiste nous confie que Johnny Hallyday se serait inspiré de la Septième symphonie pour l'un de ses propres tubes... Puis, une question plus absurde encore : verra-t-on bientôt le visage du sourd de Bonn sur nos billets de cinq euros ? Peu importe la vérité, ce qui compte ici, c'est l'élan, la complicité qui s'installe entre la scène et la salle. Et l'élan, ce soir-là, ne faiblit jamais.

Le cœur du spectacle, pourtant, reste le clavier. Zygel improvise à de nombreuses reprises. Parfois, son jeu reste fidèle à Beethoven, comme une copie respectueuse. D'autres fois, il s'en émancipe complètement, partant dans des territoires inattendus, presque contemporains. C'est là, justement, que le plaisir atteint son comble. À un moment, pour illustrer la violence d'un orage (celui de la *Pastorale*, bien sûr), il se lève, se penche à l'intérieur de son piano à

queue et *pince* les cordes à même la table d'harmonie ! Geste rare, presque interdit. Effet saisissant. On entend le vent, la pluie, la peur. Dans la salle, on retient son souffle. Sur le pupitre de la cheffe, Débora Waldman esquisse un sourire complice. Ses musiciens, médusés, s'adaptent.

Le temps file. On en arrive au *finale* de la *Septième symphonie*, cette montée d'adrénaline pure que Beethoven a écrite dans une ivresse sonore. L'orchestre, lancé à pleins bois, emporte tout. Le public applaudit longuement. On sent qu'on ne veut pas partir... Alors, en bis, Zygel revient seul. Il attaque la mythique *Lettre à Élise*. Mais attention, pas la *Lettre à Élise* que vous croyez connaître. Il la tord, la parfume de clins d'œil au *jazz*, à la variété, à je ne sais quelle ritournelle de cirque. La salle rit de nouveau, aux éclats. C'est la dernière pirouette d'un artiste qui n'a cessé, pendant deux heures, de démontrer une vérité simple : Beethoven n'a jamais été un monument de marbre. C'était un homme en colère, amoureux, malentendant, génial et vivant. Et en sortant, on se dit qu'on n'entendra plus jamais la *Cinquième* comme avant. Et c'est tant mieux.

CRITIQUE, concert. AVIGNON, Opéra Grand Avignon, le 16 avril 2026. « Mon Beethoven à moi ». Jean-François Zygel (narration et piano), Orchestre National Avignon-Provence, Débora Waldman (direction). Crédit photographique (c) Emmanuel Andrieu

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