

# Dramaturgies sensibles

Isabelle Moindrot

**I**L Y A VINGT-CINQ ANS, Bernard Dort écrivait, anticipant ce qui se préfigure aujourd'hui : « Le règne du metteur en scène ou du directeur d'orchestre touche à sa fin. On ne reviendra pas à celui de l'auteur ou du musicien seul – pas plus qu'à celui des comédiens ou des chanteurs. La définition d'une nouvelle relation entre les composantes de tout spectacle, entre le texte (littéraire et/ou musical), le jeu et l'image... s'impose. Ce qui fait, maintenant, question, c'est la possibilité d'une « œuvre d'art commune », entendue non au sens unitaire que Wagner donnait à cette expression, mais comme une polyphonie d'éléments relativement autonomes. Certaines réalisations de Robert Wilson ou de Luca Ronconi la préfigurent. Sur un tel enjeu, théâtre et opéra ne peuvent que se rencontrer, sans pour autant abandonner leurs domaines spécifiques ni confondre leurs moyens. Il est vrai que, étant par définition composite, l'opéra a peut-être, ici, une mesure d'avance... »<sup>1</sup>

La première phrase peut faire sourire (le règne du chef d'orchestre a encore de beaux jours devant lui !), mais la prédiction de Bernard Dort, franchement provocante à l'époque, se révèle étonnamment juste. La scène théâtrale contemporaine est bien devenue ce lieu où s'élabore une nouvelle polyphonie, dont les règles et les enjeux sont en partie communs au théâtre et à l'opéra.

Du fait de la mondialisation et des technologies de l'information, le monde connaît aujourd'hui une mutation majeure, par laquelle les sociétés humaines se trouvent bouleversées, dans leurs fonctionnements et leurs identités. Habitué depuis toujours aux échanges, aux transferts, aux circulations diverses, cet art international qu'est l'opéra a eu la chance d'avoir, effectivement, « une mesure d'avance » sur d'autres arts. Une mesure. L'expression est parlante. Elle explique les incompréhensions entre l'opéra et le théâtre, qui n'ont pas toujours été en phase : une mesure de distance, c'est très peu de choses mais largement suffisant pour créer des dissonances. De facto, l'opéra articule la scène, le texte, la musique et les images. Mais il fait plus. Par la force de la musique, qui est tout à la fois un art « mathématique » et un art hautement « émotionnel », il « s'empare des fondements de l'âme »<sup>2</sup> et touche des publics au-delà des frontières linguistiques et culturelles. En balayant désormais tout le champ de la présence (du chant lyrique, qui reste « naturel », immédiat, aux virtualités des nouvelles technologies), l'opéra joue en virtuose de cette polyphonie de formes et de matières qui lui est propre, tout en participant aux recherches obsédantes de l'art contemporain.

Inventer pour notre monde une *nouvelle polyphonie*, qui engage non seulement les anciens matériaux de l'art, mais leurs liens et leurs contextes. Voilà le défi que se

donne l'art aujourd'hui. Et ce défi, l'opéra le relève avec force, lui qui est l'art de l'extrême par excellence.

C'est pourquoi, ce numéro d'*Alternatives théâtrales* donne voix prioritairement aux artistes venus à l'opéra pendant cette mutation technologique – qu'ils aient cherché à en tirer directement parti ou non, là n'est pas la question. On retrouvera donc ici, c'est logique, des artistes d'une même génération, mais pas seulement. Et moins les devanciers (qu'ils aient nom Chéreau ou Wilson, Ronconi ou Marthaler) que ceux qui en sont, consciemment ou non, les héritiers. S'ils se saisissent des théâtres lyriques avec une vigueur souvent radicale et bousculent l'évènement spectaculaire dans son ensemble, ces artistes ne remettent pas en question le théâtre sur le mode de leurs aînés. On ne s'insurge plus contre les conventions de l'opéra, son artifice, son fonctionnement *sui generis* – le théâtre lyrique est bien une citadelle démantelée, dont les fragments servent aujourd'hui à dire d'autres inquiétudes ou d'autres aspirations.

Parallèlement, le théâtre parlé frissonne en ses bords du discrédit jeté sur le verbe et ses moyens de pauvre dans un monde gouverné par les images. Ici ou là s'inventent des voix sans corps ou sans visage, des voix qui disent l'immensité imprévisible de la poésie, de l'esprit, voire du spirituel. D'où l'ouverture de ce numéro à des pratiques scéniques qui ont fait de la voix l'objet d'une quête spécifique. Elles rendent compte de l'importance accrue du son dans les préoccupations théâtrales actuelles<sup>3</sup>, où résonnent des voix, des scènes, des images, qui ne sont plus (pas encore) « des nôtres » et qui laissent entrevoir, dans une dilatation du temps, celle, terrifiante et proche, de l'ancienne espèce humaine.

Qui serons-nous demain ? Quelle est cette nouvelle forme de théâtralité à laquelle nous assistons, qui ne renonce ni à la mise en scène, ni au spectaculaire, ni à la dramaturgie, mais qui se veut polyphonique et participative ? L'opéra a toujours été la loupe grossissante (ou déformante) du théâtre. Qu'a-t-il aujourd'hui à nous apprendre, de spécifique ?

Par-delà les divergences de tradition, de sensibilité et de pratiques (que décrit très bien Alain Perroux dans ce numéro), on peut voir se dessiner au sein des scènes lyriques contemporaines quelques lignes directrices, qui ne sont pas exclusives les unes des autres, bien au contraire, car elles s'entrecroisent en de nombreux endroits. Elles mettent en jeu l'histoire et la subjectivité, le corps et les sensations, les frontières de l'identité humaine et bien sûr les règles et les limites du jeu opératique. Ce sont ces lignes que nous allons suivre, en parcourant les scènes lyriques actuelles, qui font succéder aux questionnements de la modernité un très troublant « Où va l'opéra ? où va l'humanité ? »

Isabelle Moindrot, est Professeur d'Études théâtrales à l'université Paris 8 et directrice du LABEX Arts-H2H. Elle est l'auteur de nombreux articles et ouvrages sur la dramaturgie lyrique, l'histoire du théâtre et la mise en scène d'opéra : *LA REPRÉSENTATION D'OPÉRA : POÉTIQUE ET DRAMATURGIE* (PUF, 1993); *L'OPÉRA SERIA OU LE RÈGNE DES CASTRATS* (Fayard, 1993, 1998); *LE SPECTACULAIRE DANS LES ARTS DE LA SCÈNE DU ROMANTISME À LA BELLE ÉPOQUE* (dir., CNRS-Éditions, 2006); *VICTORIEN SARDOU, LE THÉÂTRE ET LES ARTS* (dir., Presses Universitaires de Rennes, 2011). Elle collabore aux programmes de différentes maisons d'opéra.

1. Bernard Dort, « Le théâtre, c'est-à-dire l'opéra », *Théâtre en Europe*, n° 14, juillet 1987, p. 3.

2. Gérard Mortier, « L'opéra, art des temps modernes ? », *Alternatives théâtrales*, n° 16-17, 1983, p. 10.

3. Voir par exemple les trois numéros de la revue *Théâtre / Public* (n° 197, 199, 201) consacrés à cette vaste question, entre 2009 et 2011.

## Histoire et subjectivité

La scène lyrique a une tradition, plus ou moins conflictuelle et qui remonte aux origines de l'opéra lui-même, d'adaptation des sujets et de transposition dramatique. Parmi les thèmes qui occupent les scènes d'opéra, l'Histoire conserve encore une place importante. Elle peut avoir les traits d'une Histoire récurrente, comme dans *LA JUIVE* montée par Jossi Wieler et Sergio Morabito<sup>4</sup>, dont certaines scènes s'inspiraient de documents d'archives du XX<sup>e</sup> siècle, réappropriés par les interprètes. Elle peut être montrée comme un flux, un enchaînement d'événements et d'images d'Épinal traversant le temps et les hommes avec l'énergie d'un torrent irréprensible : ainsi dans *EUGÈNE ONÉGUINE* de Stefan Herheim<sup>5</sup>, où défilaient en arrière-plan d'une œuvre emblématique de l'identité russe les grandes et petites figures de l'histoire nationale, de la ballerine au cosmonaute. Elle peut se voir projetée dans ses recoins les plus récents de l'histoire mondiale, comme dans *l'IDOMENEO* d'Ivo van Hove<sup>6</sup> où l'intrigue de Mozart était racontée à partir des attentats islamistes de Bombay en 2008. La vocation politique de l'opéra n'est plus à justifier, et au regard du passé, il n'y a là rien que de parfaitement régulier.

Plus qu'un miroir dans lequel se regardent des publics spécifiques, l'opéra offre des images dont l'impact peut atteindre de très grandes proportions, sans commune mesure avec le nombre de ses spectateurs réels. Ainsi quelques années avant *l'IDOMENEO* de Ivo van Hove, celui de Hans Neuenfels<sup>7</sup> avait été annulé par crainte de représailles. Il est vrai qu'on y voyait des têtes décapitées de Mahomet, Jésus, Bouddha et Poséidon. Il n'empêche. L'opéra reste une arme, dangereuse parfois.

Mais l'Histoire n'y est pas seulement utilisée comme grille d'interprétation du monde, récupérable pour un geste politique clair. Elle apparaît de plus en plus souvent comme un système mobile et mobilisable, combinant les strates temporelles et autorisant une diversité d'interprétations. C'est le cas chez Herheim, qui a recours à une « dramaturgie clip-clap » fonctionnant sur des passages rapides d'un point de vue à l'autre et invitant à l'appropriation différenciée. C'est le cas encore chez Warlikowski, où elle se donne à voir de préférence décadrée, mal cadrée, recadrée, conduisant vers les angles morts pour obliger le regard à entrer dans les zones les plus dévastées de la subjectivité. C'est le cas chez Tcherniakov, qui sort carrément des cadres et construit des systèmes narratifs cohérents, mais qui fonctionnent à rebours de toute attente (*Macbeth* est une victime à réhabiliter, les carmélites des *DIALOGUES* ne se suicident plus mais sont sauvées, etc.).

Quelle que soit la manière dont on l'utilise, l'Histoire reste un terrain de choix pour une génération de metteurs

en scène ayant retrouvé le goût du récit. On assiste en effet à un renouveau narratif, voire épique, dont témoigne la recrudescence de l'intérêt pour Wagner (les *RING* se comptent à la dizaine !) mais aussi la redécouverte scénique du grand opéra romantique. *LES HUGUENOTS* d'Olivier Py<sup>8</sup> comment et pourquoi cette dramaturgie de Meyerbeer avait enflammé les publics européens pendant près d'un siècle.

L'Histoire n'est pas une, mais multiple. Elle n'a d'existence que pour autant qu'elle est connue, perçue, revécue. Dès lors, *comment* la raconter est devenu la grande question. Comment se cristallise l'histoire ? Où se forge le lieu de la fiction ? Est-il sur la scène ou dans la conscience du spectateur ? Une œuvre comme celle de Katie Mitchell, qui travaille sur les surfaces et les textures d'image pour troubler le regard et agir sur les perceptions, explore ces questions jusqu'en ses replis les plus fins. Qu'elle se consacre à l'opéra de Nono *AL GRAN SOLE CARICO D'AMORE*<sup>9</sup> ou à *OREST* de Manfred Trojahn<sup>10</sup>, à l'évocation de la Commune de Paris ou au désordre mental du criminel Orest, corps et systèmes sont étroitement imbriqués. Il ne s'agit pas tant de démonter des modèles – politiques, sociaux ou psychologiques – que d'explorer leurs conséquences sur la personne humaine et d'emporter le spectateur au cœur de cette recherche.

## Corps et personne

La focalisation sur le corps est une autre constante de la mise en scène lyrique depuis des décennies sinon des siècles. Le corps est exhibé désormais dans ses humeurs, sa nudité, son organicité. Pétard mouillé ou folle énergie – les avis divergent devant cette tendance au concret le plus extrême. Montrer le corps en acte est toujours de mise dans ce pays de la « Freikörperkultur » qu'est resté l'Allemagne, mais il surgit maintenant là où choquer reste possible, voire savoureux. Ainsi, certains spectacles continuent de faire hurler : le *DON GIOVANNI* particulièrement cru de Calixto Bieito<sup>11</sup> ou, dix ans plus tard, le *RUSLAN ET LUDMILLA* de Dmitri Tcherniakov<sup>12</sup>. La presse se déchaîne, rappelant qu'il existe une dialectique de la provocation et de l'offuscation, dont la double rhétorique est finalement rassurante et parfaitement rôdée.

Plus subtil est pourtant l'enjeu dans bien des cas. Le corps humain est visible dans sa condition mortelle, mais aussi perdu dans les différents processus de déshumanisation qu'il subit. En effet, la digitalisation de l'être humain, multipliable, clonable, métamorphosable à l'infini, apparaît comme l'un des thèmes sous-jacents de la mise en scène lyrique actuelle. Plus efficacement qu'au théâtre, il est possible de s'appuyer à l'opéra sur le rythme et le tempo de la musique pour faire apparaître

4. Stuttgart, 2008.

5. Amsterdam, 2011.

6. Bruxelles, 2010.

7. Berlin (Deutsche Oper), 2007.

8. Bruxelles, 2011.

9. Salzbourg, 2009.

10. Amsterdam, 2011.

11. Covent Garden, 2001.

12. Moscou, 2011.



ce corps dispersé, cette *extimité* de la personne, caractéristique de la société contemporaine. La musique permet de structurer le débit des images, de jouer sur leur sens et progression, d'accélérer la cadence « naturelle » de la perception, autrement dit d'inventer pour la scène une plasticité rythmique. Les exemples sont nombreux, depuis *LA DAMNATION DE FAUST* de Robert Lepage<sup>13</sup>, avec ses effets photographiques ou cinématographiques, façon planche-contact ou bobinage. Citons, pour leurs pieds-de-nez aux conventions, *LES PALADINS* de Rameau mis en scène par José Montalvo<sup>14</sup>, avec son univers hybride d'hommes et d'animaux, de créatures réelles et d'images virtuelles s'engendrant à grande vitesse, ou encore *LE NEZ* de Chostakovitch de William Kentridge<sup>15</sup> dont le dynamisme graphique, nourri du théâtre russe des années vingt, faisait galoper l'espèce humaine sur un progrès fantastique, impossible à maîtriser.

Curieusement, si le clone ou l'hybride occupent virtuellement la scène, les animaux réinvestissent concrètement le plateau. Ainsi du serpent albinos dans *PARSIFAL* de Castellucci<sup>16</sup>, des porcs dans *LE FREISCHÜTZ* de Bieito<sup>17</sup>, du jars dans celui de Horvitz<sup>18</sup>... À leur manière, ces animaux introduisent de l'imprévisibilité, de la vie, une forme particulière d'émotion. Mais c'est plutôt dans les technologies en « temps réel » et les dédoublements qu'elles autorisent, que se manifestent certaines obsessions de notre époque sur la présence et le corporel.

## Corps et aura

Plus encore qu'au théâtre, l'aura de l'être humain est une préoccupation majeure de la mise en scène lyrique. Il ne faut pas s'en étonner, car l'opéra est directement confronté à l'héritage des divas mythiques ou à la présence effective de stars. Est-ce un hasard pourtant si *L'AFFAIRE MAKROPOULOS* de Janáček est devenue en quelques années seulement l'une des œuvres les plus attirantes pour les metteurs en scène ? Le personnage d'Emilia Marty, star maintenue en vie par magie et emprisonnée dans cette condition immortelle, présente tous les éléments nécessaires pour une réflexion sur la condition humaine à l'ère de la reproductibilité du vivant. Mais d'autres stars occupent l'espace subliminal de l'opéra. Un exemple : la valse de *SUNSET BOULEVARD*, dilatée par Denis Guéguin en une séquence de dix minutes hallucinées pour *L'AFFAIRE MAKROPOULOS* de Warlikowski<sup>19</sup>.

Les écrans géants avec retransmission en temps réel se sont multipliés sur les scènes lyriques depuis la fin des années 2000, notamment depuis *LE COMTE ORY* de G.B. Corsetti et Pierrick Sorin<sup>20</sup>. Certains relèvent d'un simple effet de mode. Mais outre que ces images comblent un besoin certain et inavouable (plus besoin de jumelles !), elles affirment la conception élargie que notre époque se fait du réel, qui englobe, on le sait désormais, un large pan virtuel. En mettant sur le même plan l'opéra et sa projection scénique, la scène jouée, sa fabrication et sa médiatisation, l'opéra contribue à cette recherche

Dmitry Trunov,  
Catriona Smith,  
Tatiana Pechnikova,  
Gilles Ragon et le chœur  
du Staatsoper de Stuttgart  
dans *DIE JÜDIN* (La Juive)  
de Fromental Halévy,  
mise en scène Jossi Wieler  
et Sergio Morabito,  
direction musicale  
Sébastien Rouland,  
Opernstuttgart,  
mars 2008.  
*Photo A. T. Schaefer.*

13. Tokyo, 1999 – Paris, 2001 – New York, 2008.

14. Paris (Châtelet), 2004.

15. New York – Aix en Provence, 2011.

16. Bruxelles, 2011.

17. Berlin (Komische Oper), 2012.

18. Erfurt, 2012.

19. Paris, 2007.

20. Turin – Châtelet, 2007.



Vladimir Samsonov dans LE NEZ de Dimitri Chostakovitch, mise en scène William Kentridge, direction musicale Kazushi Ono, Festival d'Aix-en-Provence, juillet 2011.  
Photo Pascal Victor.

d'un nouveau langage polyphonique que nous évoquions en préambule. Pourtant, plus que jamais, l'icône humaine demeure énigmatique.

C'est pourquoi, peut-être, la mise en scène lyrique se prend à décliner toutes les modalités d'existence conférées à l'espèce humaine, de la vie à la mort, de l'individualité au groupe, de la plénitude à la perte – vice-versa. Jean-François Sivadier, dans une œuvre charnelle s'il en est, LE COURONNEMENT DE POPPÉE<sup>21</sup>, rend perceptible l'entrée de la mort dans le corps des hommes et des sociétés, et au-delà de celle-ci, l'édification d'une postérité. Alain Platel, avec ses danseurs à l'écoute des corps et ses quatre-vingt choristes de C(H)ŒURS<sup>22</sup>, porte sur le devant de la scène le sentiment de la « perte du monde » et exalte la fragilité de l'humain, entre souffrance et extase, solitude et solidarité. Romeo Castellucci, à travers un parcours dramaturgique conduisant de la forêt originelle à un salon de musique immaculé et peuplé de créatures désindividué, convie dans PARSIFAL à une interrogation sur le devenir de l'humanité : conduit par Parsifal, un groupe de trois cents

figurants marche, de longues minutes durant, face à la salle.

La représentation des chœurs a toujours été le point obscur de la mise en scène d'opéra. Les chœurs sont aujourd'hui le centre même de l'utopie polyphonique de la théâtralité nouvelle. Dans PARSIFAL, le chœur révélait l'inquiète beauté de la masse humaine, mais aussi son unité silencieuse et sonore : *visible*, il était constitué de figurants ne chantant pas ; *audible*, il était formé de choristes invisibles placés dans la salle. Quant aux spectateurs, saisis par la scission sensorielle, serrés dans la brèche, ils étaient impliqués physiquement dans cette humanité en (r)évolution.

Au-delà des créatures humaines, une mystérieuse présence affecte les espaces, dont les frontières paraissent d'autant plus perméables que la musique porte et répand le son sur tous avec la même générosité. Individus et communautés, personnages et spectateurs, figures réelles et imaginaires, tangibles ou virtuelles, partagent un même environnement lyrique et, pour reprendre des mots de Jean-François Sivadier, font de la scène un « laboratoire d'humanité ». Ainsi dans le COURONNEMENT DE POPPÉE, le fond de scène présentait une large bande d'obscurité éclairée à la lumière du feu. Attiré par la flamme, le regard s'invitait en fond de plateau, se projetait par-delà les premiers plans de la scène, s'installait de l'autre côté des illusions – et regardait à nouveau vers la salle, mais comme à *travers l'image*. Dédoublement du regard. Effet de miroir. Le spectateur d'aujourd'hui n'est pas seulement convié au spectacle. Il est jeté au cœur de l'espace lyrique. Le sens advient alors par ses moyens ténus, resserré dans le texte et la musique, diffracté sur la scène, mais ancré dans le corps et dans les sensations. À la « dramaturgie visible » des années 1980 succède ainsi une nouvelle théâtralité, celle des dramaturgies *sensibles*.

## Dramaturgies sensibles

Sensibles, ces dramaturgies le sont d'autant plus qu'elles se placent sur l'une des zones longtemps préservées de la mise en scène lyrique, du fait de la suprématie de la musique à l'opéra. Il y a vingt-cinq ou trente ans, quand les metteurs en scène ont commencé à réinventer la représentation lyrique, personne n'aurait imaginé ce à quoi on assiste aujourd'hui : l'ébranlement de l'édifice musical lui-même. Bien sûr, il s'agit, une fois de plus, d'inventer des moyens de mettre les spectateurs en dialogue avec l'œuvre. Dans la lignée de ce qu'avaient tenté, sur un plan psychologique, un Sellars ou un Carsen chez qui toute musique, tout air est de part en part *adressé*, on voit émerger des dramaturgies dans lesquelles se multiplient les regards et les points d'écoute<sup>24</sup>. Des nouvelles dynamiques se mettent en place, qui puisent leur force dans le registre des perceptions. Un entrecroisement de vies se forme sur le

21. Opéra de Lille, 2012.

22. Madrid, 2012.

23. Jean-Marie Piemme, « La dramaturgie visible », *Alternatives théâtrales*, n° 16-17, 1983, p. 20.

24. Cf. Leyli Daryoush, *L'Opéra ou l'émancipation du corps, à travers l'œuvre scénique de Christoph Marthaler et Krzysztof Warlikowski*, Thèse de doctorat, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 2009.



plateau, dramatisant non seulement l'œuvre représentée, mais le sensible lui-même, voire la représentation.

Des bruitages émanant de la mise en scène piétinent le tapis sonore : ainsi dans *ALBERT HERRING* monté par Richard Brunel<sup>25</sup>, une tondeuse à gazon furibonde écrase-t-elle le délicat orchestre de Britten (à la grande joie du public, y compris mélomane). Reprises, ajouts et répétitions insolites investissent l'espace lyrique. Dans *LES NOCES DE FIGARO*<sup>26</sup>, Christoph Marthaler fait « bugger » la scène du ruban (devenu collant de nylon) entre Chérubin et Suzanne, amenant les interprètes à chanter trois fois la même séquence ; plus loin, au début de l'acte IV, il introduit un morceau musical exogène : s'accompagnant sur un orgue à cristal, Jürg Kienberger (le récitativiste) entonne un air de Grétry, d'une voix frêle, absolument non-opératique, déclenchant (ce qui est le but, sans doute, de cette provocation) une violence folle dans le public de l'Opéra de Paris. Dans un autre style, plus radical encore, Ivo van Hove dans le *RING*<sup>27</sup> translate sur écran les principes structurants du récit et du leitmotiv wagnériens, en diffusant dans *SIEGFRIED ET LE CRÉPUSCULE* des passages des opéras antérieurs. Tout cela rapproche la scène lyrique du théâtre, y fait entrer un air, une légèreté, un humour qu'on y avait oubliés pendant un siècle.

Plus saisissantes pourtant que tout cela sont les tentatives menées pour détourner le fleuve musical sans lui porter atteinte, et ouvrir la voie d'une percée dramatique nouvelle. Tcherniakov est sans doute le maître de cet art, qui restitue au metteur en scène les rênes de la temporalité dramatique. Dans *DON GIOVANNI*<sup>28</sup>, les scènes silencieuses, baissers de rideau, répétitions de séquences muettes, désarticulant la perception des enchaînements (de tonalité, de couleur, de timbre...), obligeaient à entrer dans le flux de la mise en scène, à intérioriser cette temporalité qui n'était plus celle de la dramaturgie musicale. Et l'on pouvait ressentir, dans sa propre chair, le sentiment de la dissolution, dont le metteur avait fait le nerf de sa mise en scène. Audible et visible se rejoignaient au plus profond des perceptions.

Dans toutes ces recherches, on peut déceler l'influence d'autres arts et d'autres média contemporains : cinéma, clips, réseaux... Certes, sans doute, qu'importe. L'essentiel est bien de sentir monter, du fond de cette institution si lourde qu'est l'opéra, la théâtralité sensible qui sera celle demain. L'opéra existe, oui. Il engendre cette polyphonie attendue, dans laquelle les espaces et les relations humaines chantent au même titre les mots, la lumière et la musique.

Bo Skovhus dans *DON GIOVANNI* de W. A. Mozart, mise en scène Dmitri Tcherniakov, direction musicale Louis Langrée, Andreas Spering, Festival d'Aix-en-Provence, 2010.  
*Photo Élisabeth Carecchio.*

25. Rouen – Opéra-Comique, 2009.

26. Paris, 2006.

27. Opéra des Flandres, 2008.

28. Aix en Provence, 2009.