CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 8 octobre 2026. WAGNER : Le Crépuscule des dieux. A. Schager, J. M. Kränzle, M. Kares, B. Mulligan, T. Wilson, S. Campbell Wallace… Calixto Bieito / Pablo Heras-Casado

Après avoir plongé la tétralogie dans les angoisses de notre temps, entre dépendance aux nouvelles technologies, écocide et effondrement de la civilisation, Calixto Bieito concentre l'attention de ce dernier volet sur l'enfermement mental des protagonistes, occupés aux basses trahisons bourgeoises, loin d'une conscience de la fin du monde. Fidèle à lui-même, Bieito ne cherche pas le consensus, à l'inverse du plateau vocal d'exception, accueilli triomphalement par le public.

Dans un contexte de forte mobilisation lycéenne sur la place de la Bastille, les spectateurs ont d'abord dû se frayer un chemin vers l'entrée, d'autant plus difficile que certains grévistes essayaient d'en bloquer l'accès. Avant le lever de rideau, le directeur **Alexander Neef** a pris la parole pour remercier le public d'avoir bravé ces conditions, tout en se

félicitant non sans humour de la durée conséquente du spectacle (5h50 avec deux entractes), à même de laisser le temps aux esprits de se calmer à l'extérieur.

Après cette entrée en matière inhabituellement houleuse, place à l'un des ouvrages les plus denses de la *tétralogie* : si le livret du ***Crépuscule des dieux*** (d'abord appelé *La Mort de Siegfried*) a été écrit en premier, **Richard Wagner** a ensuite décidé de remonter aux origines du récit pour composer les quatre opéras dans l'ordre. Le *Crépuscule des dieux* passionne tout du long par l'entrelacement des nombreux leitmotivs permettant de caractériser les éléments et situations symboliques. Ce plaisir strictement musical assure la cohérence du cycle et trouve un prolongement plus encore appréciable lorsqu'on peut entendre les quatre opéras à la suite, comme ce sera bientôt le cas lors du «Festival Ring». On se délecte aussi de la mise en valeur de plusieurs interludes qui jalonnent la partition, comme la grandiose conclusion privée de voix, assurant une place considérable à l'orchestre. Pour mettre en valeur ces défis, on retrouve **Pablo Heras-Casado** dans la fosse, où sa baguette privilégie des lignes claires et des sonorités doucereuses, avec des transitions souples, le tout en une certaine retenue expressive. Le chef espagnol évite soigneusement tout pathos et tout effet pompeux, quitte à lisser les contrastes, ce qui est particulièrement dommageable à cet ouvrage, parmi les plus éloquents en la matière. Les accélérations dans les tutti, aux sonorités sans *vibrato*, participent de cette lecture qui manque de relief et de force dramatique.



Avec ce dernier volet, **Calixto Bieito** continue d’explorer un mythe dépouillé de tout son apparat mythologique, au profit d’une vision résolument terrestre, en miroir d’une société contemporaine rongée par la dépendance aux «progrès» technologiques. Dans les épisodes précédents, la mise en scène avait progressivement installé cet effondrement, entre fascination pour les machines, rivalités de pouvoir, destruction de l’environnement et perte de repères collectifs. Ici, la fresque continue de naviguer entre les époques, comme si le récit embrassait un mouvement d’ampleur aussi irrésistible qu’inéluctable. Ainsi, dès le début de l’opéra, la présence des Nornes sur une machine à tisser de la fin du 19e siècle renvoie à l’ère de l’industrialisation et au début de l’asservissement progressif de l’homme à la machine.

Pour accompagner ces bouleversements, Bieito cherche à installer le malaise, en s’interrogeant tout d’abord sur le personnage ambigu qu’est Brünnhilde, aux revirements peu crédibles. Lorsque Siegfried la quitte en lui laissant l’anneau, son trouble face à l’objet révèle ainsi sa fascination pour son pouvoir de corruption. La suite du récit

se tourne vers un autre foyer en décomposition, celui de la famille des Gibichungen : l'arrivée de Siegfried les fait clairement basculer dans un univers de décadence et de folie. Les personnages grimpent sur les tables, adoptent des comportements incongrus, comme si les conventions sociales n'étaient plus que les derniers vestiges d'un monde en perdition. Dans ce contexte, la scène de l'échange de sang résonne avec une force brute, d'autant plus marquante qu'elle accentue le premier degré prêté à Siegfried et Gunther. La direction d'acteurs fait ainsi ressortir les caractères avec une acuité volontairement dérangeante, Gutrune apparaissant comme une femme facile, là où Hagen est perçu comme froid et calculateur. Quant à Siegfried, il demeure un antihéros antipathique, sans éducation ni conscience de ses actes, rapidement grisé par les avantages superficiels offerts par son statut de nouveau riche.

Les décors projetés sur écran vidéo semblent eux-mêmes en état de désagrégation, tandis que les monuments autrefois glorieux de la civilisation humaine se déforment : le trou noir visible en fin de soirée renforce cette idée d'un monde condamné à être aspiré, où la catastrophe cosmique révèle l'insignifiance des rivalités individuelles. La vision de Bieito tire ainsi sa force du décalage entre le sous-texte apocalyptique et la médiocrité des manigances bourgeoises. On pense plusieurs fois au film *Melancholia* de Lars von Trier, où l'apathie de l'héroïne fascine, avant de comprendre qu'elle accepte sereinement la catastrophe. De même, la dernière scène, très épurée, voit Brünnhilde embrasser son destin, tournant lentement sur elle-même, comme soulagée du fardeau de la disparition de Siegfried. Peut-être va-t-elle pouvoir le rejoindre dans la mort, sans véritable espoir ou certitude de rédemption.



Face à cette mise en scène exigeante dans son parti-pris de renouvellement du livret, le plateau vocal réuni n'appelle que des éloges, à l'instar des épisodes précédents. **Andreas Schager** impose un Siegfried d'une remarquable endurance, soutenu par un souffle solide et une émission claire, même si les accélérations du début laissent entrevoir quelques étranglements. **Johannes Martin Kränzle** apporte à Gunther noblesse et précision d'articulation, avec un sens de la caractérisation bienvenu. Mais c'est peut-être plus encore **Mika Kares** (Hagen) qui impressionne par son autorité naturelle et sans ostentation, à l'instar de **Tamara Wilson**. La résonance de sa voix et son impact renforcent la noirceur de son personnage, malgré un timbre un rien voilé dans les passages les plus exigeants. Toujours aussi impressionnante en Brünnhilde, Tamara Wilson allie endurance, projection et tranchant vocal à une justesse dramatique exemplaire. L'immense ovation obtenue en fin de soirée fait entendre toute la fascination et l'enthousiasme du public pour cette chanteuse résolument attachante. Enfin, parmi les seconds

rôles tous parfaits, **Eve-Maud Hubeaux** se distingue en Waltraute : quelle présence et quelle intensité pour marquer les esprits dans sa touchante scène pour sauver sa soeur ! Une intervention brève, mais splendide, à la hauteur des interprètes principaux.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 8 octobre 2026. WAGNER : Le Crépuscule des dieux. Andreas Schager (Siegfried), Johannes Martin Kränzle (Gunther), Mika Kares (Hagen), Brian Mulligan (Alberich), Tamara Wilson (Brünnhilde), Sinead Campbell Wallace (Gutrune, Troisième Norne), Eve-Maud Hubeaux (Waltraute), Aude Extrémo (Première Norne), Marie-Andrée Bouchard-Lesieur (Deuxième Norne), Choeur de l'Opéra national de Paris, Ching-Lien Wu (chef de choeur), Orchestre de l'Opéra national de Paris, Pablo Heras-Casado (direction musicale) / Calixto Bieito (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra national de Paris jusqu'au 18 octobre 2026, puis dans le cadre du Festival de *L'Anneau du Nibelung*, les 13 et 22 novembre 2026. Crédit photographique © Herwig Prammer – OnP

CRITIQUE, opéra. Paris, Opéra Bastille, le 17 janvier 2026.

WAGNER : Siegfried. A. Schager, G. Siegel, B. Mulligan, T. Wilson… Calixto Bieito / Pablo Heras-Casado

Après le *Prologue* dédié à *L'Or du Rhin*, et la Première journée à *La Walkyrie*, le *Ring* imaginé par Calixto Bieito se poursuit dans une veine toujours aussi pessimiste : le metteur en scène catalan imagine cette fois un monde plongé dans le chaos, après la rébellion inattendue de la fille favorite de Wotan. Le récit de la jeunesse turbulente du nouveau héros Siegfried, éloigné de toute civilisation, s'affranchit d'une figuration visuelle continue, tout en bénéficiant d'un plateau vocal en tout point remarquable.

S'il est un projet qui a fondé et imposé durablement la réputation de **Richard Wagner** comme génie irremplaçable, c'est bien la démesure inédite de *L'Anneau du Nibelung*, avec sa suite de quatre opéras, sa trentaine de personnages et ses quelque 15 heures de musique au total. L'avant-dernier *opus* se tourne enfin vers le personnage décisif de Siegfried, dont les aventures constituaient à l'origine un projet indépendant, avant de prendre l'ampleur que l'on connaît. A cet égard, on ne peut que conseiller de bien lire ou relire les événements des précédents volets, comme le livret de ***Siegfried***, afin de bien saisir toute l'ampleur des intrigues relatées par Wagner.

Ce travail préalable est d'autant plus indispensable que la proposition de Calixto Bieito ne cherche pas à rendre lisibles

toutes les péripéties, surtout dans un premier acte très statique. Les chamailleries incessantes entre Siegfried et son père adoptif Mime s'épanouissent dans une forêt déboussolée, poussant à l'envers et bougeant dans tous les sens. Des créatures aux membres et visages déformés rôdent en arrière-plan, comme survivantes d'un bombardement chimique d'ampleur. Bieito nous plonge dans ce climat d'étrangeté mâtiné de fantastique, mais refuse de figurer les détails (l'ours capturé par Siegfried) ou les éléments plus essentiels (la forge de Mime).

Après l'entracte, l'idée de placer au centre de l'action une créature en train d'accoucher permet à Siegfried de revivre les événements ayant occasionné le décès de sa mère : de quoi insister sur le traumatisme de la culpabilité du survivant et annoncer la troublante confusion finale du héros, perdu entre les figures aimantes de Brünnhilde et de sa mère. Tandis que Mime s'enfonce dans les délices vénéneux de la drogue, la mise en scène trouve enfin les chemins d'une illustration plus spectaculaire avec l'arrivée du dragon, magnifié par des éclairages virtuoses. Le dernier acte voit Bieito retrouver le chemin d'une direction d'acteur plus soutenue, lorsque Wotan violente sa femme Fricka, avant que Siegfried ne la ridiculise à son tour. Loin de tout triomphalisme, la libération de Brünnhilde s'attache à ciseler les limites de la Walkyrie, comme prisonnière de son enfermement mental : l'incapacité à traduire en acte son amour conduit à une frigidité symbolisée par un bloc de glace, que Siegfried s'évertue à briser de toute part. Peu à peu, les résistances cèdent, non sans montrer des sévices sado-masochistes, comme un écho lointain au passé de guerrière de l'héroïne, en annonciatrice de la mort et de la montée au *Walhalla*.



Face à cette mise en scène inégale, dont l'atmosphère nimbée de mystère parvient toutefois à maintenir un certain suspense au fil de la soirée, le plateau vocal réuni réjouit jusqu'au moindre second rôle. Pour affronter toute la démesure du rôle-titre, parmi les plus difficiles du répertoire, **Andreas Schager** donne une nouvelle leçon de classe et de vaillance sur toute la durée – justifiant sa réputation internationale, qui l'a vu triompher ici-même dans d'autres rôles wagnériens (voir notamment dans *Parsifal* en 2018). A 54 ans, le ténor autrichien n'a rien perdu de sa projection insolente et de son timbre lumineux, portés par une émission parfaitement articulée. On lui pardonnera volontiers le léger accroc dans les aigus à la fin du premier acte, qui ne ternit en rien son exceptionnelle prestation, accueillie par un public dithyrambique en fin de représentation. A ses côtés, **Gerhard Siegel** reprend le rôle de Mime, qui l'avait déjà vu triompher dans *L'Or du Rhin* l'an passé, trouvant toujours le ton juste entre sens des couleurs volontairement exacerbées et truculence scénique. On aime aussi le Voyageur de **Derek Welton**, qui libère au fil de la soirée une interprétation

arrimée à une solide technique pour laisser davantage de liberté à l'expressivité. Dans leurs courts rôles, **Brian Mulligan** (Alberich) et **Mika Kares** (Fafner) donnent une fois encore une leçon en termes d'éloquence et de raffinement dans les phrasés, tandis que **Marie-Nicole Lemieux** trouve en Fricka un rôle à sa mesure, à même de faire valoir l'étendue de ses graves. Enfin, **Tamara Wilson** (Brünnhilde) illumine les dernières scènes de sa présence magnétique, faisant vivre chacune de ses interventions d'une virtuosité jamais prise en défaut.

Comme pour les précédents volets, le chef andalou **Pablo Heras-Casado** joue la carte de l'allègement des textures, sans aucun *vibrato*, ce qui a pour avantage de ne jamais couvrir le plateau. Sa direction aérienne, qui rapproche Wagner de Mendelssohn, se montre toutefois un rien en retrait pour donner au drame toute son intensité, notamment dans sa dernière partie.

CRITIQUE, opéra. Paris, Opéra Bastille, le 17 janvier 2026. WAGNER : Siegfried. Andreas Schager (Siegfried), Gerhard Siegel (Mime), Derek Welton (Le Voyageur), Brian Mulligan (Alberich), Mika Kares (Fafner), Marie-Nicole Lemieux (Erda), Tamara Wilson (Brünnhilde), Ilanah Lobel-Torres (L'Oiseau de la forêt), Orchestre de l'Opéra national de Paris, Pablo Heras-Casado (direction musicale), Calixto Bieito (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra national de Paris jusqu'au 31 janvier 2026. Photo (c) Herwig Prammer

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 11 novembre 2025. WAGNER : La Walkyrie. T. Wilson, C. Maltman, S. de Barbeyrac, E. van den Heever… Calixto Bieito / Pablo Heras-Casado

L’Opéra national de Paris poursuit, pas à pas, l’ascension de son propre Olympe wagnérien. Après les prémices aquatiques et la malédiction de l’or scellée dans *L’Or du Rhin* la saison dernière, le cycle du *Ring* déploie ses ailes avec *La Walkyrie*, deuxième journée de cette ambitieuse tétralogie confiée aux soins du duo espagnol Calixto Bieito (pour la mise en scène) et Pablo Heras-Casado (pour la direction musicale). Ce n’est pas une production isolée, mais un chapitre crucial d’une saga qui se construit sous nos yeux, un pont narratif et musical entre la chute des dieux initiée dans le prologue et l’avènement du héros promis dans *Siegfried*, attendu pour janvier prochain. Chaque représentation est donc un jalon essentiel sur la route qui mènera à l’achèvement de ce projet titanesque : la présentation de deux cycles intégraux lors de la saison 2026/2027, événement déjà très attendu par les mélomanes.

Cette *Walkyrie* parisienne arrive ainsi chargée d'enjeux artistiques : elle doit à la fois affirmer la cohérence de la vision du metteur en scène Calixto Bieito, confirmer la tenue musicale de l'Orchestre de l'Opéra national de Paris et maintenir l'immense attente pour la conclusion de cette entreprise. C'est dans ce cadre exigeant qu'il faut évaluer ses forces et ses faiblesses…

Pour ce qui est de la mise en scène, la vision du trublion **Calixto Bieito** plonge l'œuvre dans un univers post-apocalyptique froid et déshumanisé, qui semble souvent en contradiction directe avec la puissance émotionnelle de la partition de Wagner. Le *Walhalla* est transformé en un sinistre *data center,* une immense structure métallique et grillagée qui emprisonne les personnages dans des cellules exiguës. Cette esthétique de la laideur frise parfois le ridicule et éloigne le spectateur de la dimension mythologique de l'œuvre. Par ailleurs, la direction d'acteurs est parsemée d'idées confuses. On voit Brünnhilde chevaucher un manche à balai d'enfant et jouer avec un chien-robot (*E-doggy*), des éléments qui semblent puérils et qui distraient plus qu'ils n'éclairent le drame. Le moment des adieux de Wotan, transformé en une « danse guillerette », manque tragiquement de gravité. Et puis, la mise en scène prend des libertés qui créent des contresens. Par exemple, c'est Wotan lui-même qui tue Siegmund avec l'épée Notung, et non Hunding par l'intermédiaire de sa lance, ce qui brouille la logique du récit et laisse le personnage de Hunding en déshérence. La scène cruciale de la mise au sommeil de Brünnhilde est traitée de manière désordonnée avec des fumigènes et une barrière de masques à gaz, privant la conclusion de sa poésie et de son impact émotionnel.

Par bonheur, cette production est portée et sauvée par une

distribution de très haut niveau, qui doit être saluer pour ses qualités vocales et son engagement. Dans le rôle de Siegmund), **Stanislas de Barbeyrac** livre une performance fabuleuse. Son timbre allie jeunesse et velours, avec un héroïsme qui n'oublie pas la vulnérabilité du personnage . Ses célèbres cris de « *Wälse ! Wälse !* » sont d'une vigueur impressionnante, et son hymne au printemps est un modèle de lyrisme et de demi-teintes. Face à lui, la superbe soprano sud-africaine **Elza van den Heever** incarne une Sieglinde radieuse et éperdue, submergée par une passion qu'elle traduit avec une précision vocale et expressive impeccable. Son intervention au troisième acte, lançant le thème de la rédemption par l'amour, est un mélange de puissance et de larmes qui ébranle la salle.

L'excellent baryton-basse britannique **Christopher Maltman**, en remplacement de Iain Paterson initialement annoncé, s'impose par un timbre à la fois rond et projeté, et par une présence scénique ravageuse. Il incarne un Wotan d'une humanité touchante, particulièrement dans les adieux à sa fille, où son phrasé à l'archet résonne longuement. Brünnhilde est incarnée ici par la soprano américaine **Tamara Wilson**, qui s'avère tout simplement magnifique dans le rôle-titre. Elle unit une puissance irradiante à une fraîcheur presque adolescente dans le timbre, sans jamais vociférer. Ses dons d'actrice et son engagement total, même dans les choix de mise en scène les plus déroutants (comme sa transformation en tenue de catcheuse), forcent l'admiration. La mezzo franco-suisse **Ève-Maud Hubeaux**, en Fricka implacable, se montre déchirante dans sa colère et en impose face à Wotan. **Günther Groissböck** campe un Hunding à la froide autorité, eu au registre grave caverneux à souhait. Enfin, l'ensemble des huit autres Walkyries forme un plateau vocal merveilleux et sans maillon faible.

Sous la direction de **Pablo Heras-Casado**, la performance musicale est contrastée, entre beaux moments de lyrisme, mais

surtout un manque d’engagement constant. Si l’ouverture, avec son orage liminaire, est menée avec une modernité saisissante et que les scènes d’amour du premier acte sont embrasées, sa direction se montre trop souvent plate et manquant de relief. Le deuxième acte s’enlise dans un ennui palpable, avec une intensité dramatique fluctuante. Malgré ces réserves sur la direction, l’O**rchestre de l’Opéra national de Pari**s est, lui, digne de tous les éloges. La virtuosité des cordes, la beauté des solos (notamment du cor et de la clarinette) et la poésie qui se dégage de l’ensemble offrent de nombreux frissons au cours de cette inégale soirée !

_____

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 11 novembre 2025. WAGNER : La Walkyrie. T. Wilson, C. Maltman, S. de Barbeyrac, E. van den Heever… Calixto Bieito / Pablo Heras-Casado. Crédit photographique (c) Henwig Prammer

---

CRITIQUE, opéras. ROME, Teatro dell’Opera, le 29 avril 2025. PUCCINI : Suor Angelica / DALLAPICCOLA : Il

Prigionero. Calixto Bieito / Michele Mariotti

Un diptyque audacieux mais pertinent vient clore un passionnant projet en hommage au centenaire de Giacomo Puccini. Pour sa première collaboration avec l'Opéra de Rome, Calixte Bieito convainc à moitié, heureusement soutenu par un Michele Mariotti sans faille et une distribution exaltante.

Après *Il Tabarro/Barbe-bleue* et *Gianni Schicchi/L'heure espagnole*, ***Suor Angelica***, associé à une autre œuvre célèbre du XXe siècle, ***Il prigioniero***, opéra en un prologue et un acte de **Luigi Dallapiccola** (auteur également du livret), vient clore ce « triptyque recomposé », commencé en 2023 en collaboration avec le Festival Puccini de Torre del Lago. Couplage sans doute inattendu mais non moins judicieux, qui met en parallèle les thèmes communs comme l'enfermement, l'écrasement de l'individu, la relation mère/fils, le poids de l'église, ou encore l'espérance illusoire, et qui donne l'occasion de célébrer les cinquante ans de la disparition du compositeur d'*Ulisse*. Un sujet original pour le premier, saturé d'inspirations littéraires pour le second (Villiers de l'Isle-Adam, Charles de Coster, Victor Hugo).

Mal aimé parmi les trois opus du *Trittico*, mais le préféré de Puccini, *Suor Angelica* connut sa création européenne dans ce même Teatro Costanzi en 1919, après l'échec de la création new-yorkaise un an auparavant. Les précédentes réalisations de **Calixte Bieito** nous avaient passablement déçu, voire agacé (comme son désastreux *Eliogabalo* de Cavalli à Zurich par exemple). Ici le metteur en scène catalan s'est assagi, même

s'il peine à convaincre, surtout chez Puccini, dont lui échappe totalement (et volontairement) la dimension spirituelle à laquelle il privilégie le soubassement politique et dont la direction d'acteurs paraît parfois brouillonne. Sur scène, les décors d'**Anna Kirsch** représentent le couvent avec sobriété : une cage aux larges bandes noires, avec en son centre un riant jardin de fleurs sauvages qui évoque l'atmosphère carcérale, d'emblée dépeinte par la sœur zélatrice (excellente **Irene Savignano**) distribuant reproches et punitions aux novices qui se contentent de petits plaisirs, comme caresser un petit agneau, ainsi que le raconte sœur Genovieffa impeccablement incarnée par **Laura Cherici**. Rôles secondaires mais essentiels pour dépeindre ce sentiment d'oppression qui conduit certaines à des agissements compulsifs, voire hystériques alors que la plupart sont sereines et résignées, dans un univers où l'expression de soi est impensable (et dont rend compte la sobriété des costumes couleur chair de **Ingo Krügler**).

Opéra exclusivement féminin, Bieito fait pourtant intervenir un homme sur une civière que l'on voit ensuite le visage en sang ; on apprend qu'il s'agit de Mattia Olivieri, protagoniste du *Prigioniero*. Pourquoi ? Mystère. Ajout également inutile et gratuit, lorsqu'une sœur ressent les douleurs de la maternité et perd son sang, au moment où l'on apprend la maternité de Sœur Angélique, ou quand la mère supérieure agresse sexuellement l'héroïne. Plus intéressante est l'idée de la rencontre entre la tante princesse et sa nièce, non au parloir mais en plein air au su et au vu de toutes. Bieito en fait une bourgeoise fragile, humaine et intéressée. La prestation de **Marie-Nicole Lemieux**, qui domine sans conteste toute la distribution, est bouleversante : son chant révèle la densité dramatique de chaque mot, magnifiquement déclamé et ciselé. Du très grand art. Dans le rôle-titre, **Corinne Winter** déploie un éventail d'émotions tout à fait convaincant, même si l'on eût préféré plus de retenue et moins d'uniformité dans le célèbre « *Senza mamma* ». Dans la

fosse, **Michele Mariotti**conduit les forces de l'Orchestre de l'Opéra de Rome avec plus de légèreté qu'à l'accoutumée, rendant le drame plus bouleversant encore par une attention constante aux affects des personnages.

Avec *Il prigioniero*, composé par Dallapiccola entre 1944 et 1948, l'on passe du couvent aux geôles de l'Inquisition espagnole de la seconde moitié du XVIe siècle. Mais comme pour *Suor Angelica*, dont l'action est censée se dérouler à la fin du XVIIe siècle, rien ne laisse transparaître un quelconque ancrage temporel ; le drame qui s'y déroule ayant une valeur universelle et paradigmatique des dictatures qui ont dévasté l'Europe. Sur scène, le champ de fleur se soulève pour laisser place à un plafond lumineux qui contraste avec la noirceur oppressante du lieu et avec la blancheur immaculée du costume de la mère – curieusement grimée en chanteuse pop –, superbement interprétée par **Ángeles Blancas** qui irradie littéralement le prologue dans une page d'une puissance expressive impressionnante, notamment lorsqu'elle voit en songe l'image de Philippe II d'Espagne se transformer en image funèbre. **Mattia Olivieri** est impeccable dans le rôle-titre, réalisant un véritable tour de force dans l'incarnation du personnage, de ses douleurs, de sa nudité physique et morale, et dans l'expression de ses désirs déçus ; performance également remarquable que celle de **John Daszak** dans le double rôle, selon les indications du compositeur, du geôlier et du grand inquisiteur. Si les deux prêtres qui s'embrassent est une fois de plus à mettre au compte des lubies du metteur en scène, plus mémorable est la scène finale, lorsque le plafond se rabaisse au moment où le prisonnier descend seul vers les profondeurs de l'abîme.

Moins à l'aise que dans Puccini, **Michele Mariotti** dirige avec brio et une grande force de conviction cette partition redoutable qui introduisit le dodécaphonisme en Italie et que les romains n'avaient pas entendue depuis 1964.

CRITIQUE, opéras. ROMA, Teatro dell’Opera, le 29 avril 2025. PUCCINI : Suor Angelica / DALLAPICCOLA : Il Prigionero. Calixto Bieito / Michele Mariotti *Suor Angelica* : Corinne Winters (Suor Angelica), Marie-Nicole Lemieux (La zia principessa), Annunziata Vestri (La Badessa), Irene Savignano (La suora zelatrice), Carlotta Vecchi (La maestra delle novizie), Laura Cherici (Suor Genovieffa), Jessica Ricci (Suor Osmina/La novizia), Ilaria Sicignano (Suor Dolcina), Maria Elena Pepi (La suora infermiera), Marianna Mappa (Prima cercatrice), Claudia Ferneti (Seconda cercatrice), Sofia Barbashova (Prima conversa), Caterina D’Angelo (Seconda conversa). *Il prigioniero* : Ángeles Blancas (La madre), Mattia Olivieri (Il prigioniero), John Daszak (Il carceriere/ Il grande inquisitore), Nicola Straniero (Primo sacerdote), Arturo Espinosa (Secondo sacerdote), Calixto Bieito (mise en scène), Anna Kirsch (décors), Ingo Krügler (costumes), Michael Bauer (lumières), Ciro Visco (maître du chœur), Orchestre et Chœur du Théâtre de l’opéra de Rome, Michele Mariotti (Direction). Crédit photographique © Fabrizio Sansoni

---

GRAND TÉÂTRE DE GENÈVE, le 28 mars 2025. MOUSSORGSKI : La Khovantchina. Raehann Bryce-

Davis, Dmitri Ulyanov, Michael J. Scott… Calixto Bieito / Alejo Pérez

Le Grand Théâtre de Genève affiche une version flamboyante d'un opéra rare de Moussorsgki : *La Khovantchina*. Ce brûlot sociétal et politique, spectaculaire, est restitué dans une version particulièrement complète, délivrant une vision singulièrement cynique et barbare. Le plateau vocal de haut vol dont l'exceptionnelle Marfa de Raehann Bryce-Davis, compense largement laideur et vulgarités de la mise en scène ciselées par le provocateur Calixto Bieito. D'autant plus que le metteur en scène catalan dispose à Genève d'une machinerie impressionnante, luxueuse en effets visuels grand format, perdant souvent toute mesure ou justification dramatique… [pour le seul plaisir de provoquer ?]…

Crédit photographique : © GTG / Carole Parodi

Opéra rare sur scène, opéra puissant cependant, **la Khovantchina [1881]** souligne chez Moussorsgki son regard affûté sur le pouvoir et la politique. Dans le sillon de son opéra précédent, Boris Godounov conçu 10 ans auparavant [1869], le compositeur russe affine encore sa vision des composantes de la société russe.
Tout pouvoir ne peut être que barbare, violent, cynique et dans cette mise en scène d'une vulgarité sans limite. Sur cet échiquier infect s'opposent plusieurs partis : les Vieux-Croyants, sectaires défenseurs des traditions ancestrales, menés par l'illuminé Dossifeï ; les guerriers barbares Streltsy, sans foi ni loi, souvent ivres et brutaux, bras armés du boyard Ivan Khovansky, prêt à tout pour prendre le pouvoir y compris s'insurger contre la Tsarevna Sofia, et placer son fils Andrei sur le trône ; face au pourfendeur Khovansky, se dresse le prince Galitsine [ancien amant de la dite Tsarevna, rivale du Tsar Pierre], pro européen, qui a vaincu les polonais et les ukrainiens… Il incarne la ruse du diplomate [face à la sauvagerie active du boyard Khovansky : l'astuce et la phraséologie contre l'épée et la violence.



Marfa, voyante pour Galitsine, lui dévoile son avenir : chute, échec, exil et mort

Puissance omnipotente et même mythique car invisible, le Tsar véritable ne se voit jamais : Pierre le Grand ne paraît pas, est cité, mais ses troupes interviennent pour rétablir ce qui semble juste ; elles sauvent Marfa que Galitsine avait condamnée, puis le scribe, que Bieito imagine sur son siège, en ado attardé, excité, à casquette, en joueur de jeux vidéo.
Le Tsar est une autorité qui agit en dernière instance à mille lieux et plus haut que la vermine humaine qui encombre les planches ce soir. Ainsi au terme d'une action rien qu'anecdotique, Pierre punira comme il se doit l'insolent Khovansky. Et son dossier ou son « affaire » [la Khovantchina] sera refermée, goutte d'eau dans l'océan de l'histoire russe qui a compté par milliers, attentats, coups d'état, rébellions… matés, avortés, évacués. Du reste l'opéra s'achève

sur la mise à mort des Streltsy, gazés minutieusement alors que la grâce leur avait été accordée soit disant (?!).
Surtout l'action se conclut sur le bucher collectif qui extermine le cercle des Vieux-Croyants et leur guide Dossifeï ; ils avaient fini dans une sorte de transe sectaire comme en témoigne le duo Marfa / Suzanna, au bord de l'hystérie apeurée…

Reste un personnage central au nom duquel les dites figures politiques se prononcent, prennent parole et décision : le peuple. Manipulé, infantilisé, culpabilisé, il encaisse, souffre, patiente, se soumet, toujours sidéré / révolté [le choeur des femmes Streltsy], dans une inquiétude voire une indignation, rien que passive.

Barbarie du sujet,
vulgarité de la mise en scène



Ivan Khovansky et ses esclaves persanes

Évidemment tout cela se voit dans la mise en scène de Bieito mais avec une surenchère qui accumule les poncifs du genre, manquant passablement de subtilité, n'évitant pas les répétitions ni la confusion [le personnage bouffon et trivial de Kouzka qui ouvre l'opéra, dévorant au sens strict du terme la tête cireuse, verdâtre de Staline dans son cercueil…!]. On concède que l'image suffisamment écœurante illustre ce cauchemar qui est à l'œuvre du début à la fin…

Mais le spectacle sait cependant ménager quelques images fortes comme seul le genre opéra peut en produire dans la magie des sons et l'incantation du chant.
Ainsi l'arrivée du cygne blanc Khovansky, entouré par les 11 immenses panneaux vidéo, représentant la cohorte des

ballerines du lac des cygnes, composant comm une nuée d’anges suspendus [belle mise en abîme d’un moto emblématique de la culture russe].
Vision onirique s’il en est dans cette arène des vulgarités assumées, et qui contraste avec celle, finale, du dernier Dossifeï, apparaissant dans son tapis chasuble sur les épaules, masque à oxygène sur la tête, pendant qu’en fond de scène, les Streltsy, dans leur wagon grandeur nature, sont minutieusement… gazés. La fumée qui s’échappe du toit du wagon ne laisse aucun doute sur l’horreur à l’œuvre [rappelant les goulags et les atrocités perpétrés par le petit père des peuples, Staline…] ; l’image est aussi glaçante et d’un esthétisme qui s’inscrit dans la mémoire. Elle symbolise toute l’action et le sujet de l’opéra : la manipulation des peuples et leur extermination au nom d’une idéologie politique.

Le grand œuvre de Moussorgski



Scène finale : Les Vieux-Croyants réunis (avec Dossifeï, Marfa, Andrei) avant leur suicide collectif

La production genevoise souligne l'ampleur de la partition laissée par Moussorgski : son universalisme et son infinie poésie, comme son réalisme cru et cynique. Il apparait d'ailleurs que les théâtres de Moussorgski et de Wagner sont contemporains. Comme chez Wagner, on y retrouve une partition orchestrale des plus spectaculaires et envoûtantes, d'autant que l'Opéra de Genève a choisi de tout jouer, révélant des scènes encore plus rares [ou rarement enregistrées : la chanson amoureuse de Marfa (début du III) auquel succède son duo avec Susanna puis leur trio avec Dossifeï ; ou le récit du scribe, des mercenaires du tsar qui massacrent les Streltsy à la fin du même IIIè acte ; et dans une version des plus complètes comprenant en complément de celle première de Rimsky-Korsakov, l'orchestration de Chostakovitch [dont on

comprend qu'il s'est probablement délecté à orchestrer une action qu'il a vécu lui même en tant que victime de la terreur stalinienne] puis celle de Stravinsky pour la fin [tableau du suicide collectif des Vieux Croyants au V].

On retrouve aussi en Marfa une sorte de Kundry, figure de la révolte, surtout de la culpabilité, mais aussi incarnation humaine et maternelle qui demeure cependant sous l'emprise du Vieux prêtre. Il y a enfin, traversant toute l'œuvre, cette symbolique du feu, source enivrante qui sauve en purifiant [pour mieux renaître ?] ainsi que Wagner l'exprime à travers le personnage de Loge et surtout dans le final du Ring dont toute l'action s'achève, elle aussi, dans les flammes rédemptrices … Du reste sur le plan strictement musical, l'expérience que vit le spectateur en assistant à l'opéra de Moussorsgki est au moins équivalente à celle qu'il éprouve face au théâtre de Wagner ; d'autant plus que l'un et l'autre pointe de la même façon et avec une clairvoyance au moins égale, la barbarie et la duplicité, les tractations et la manipulation dont sont capables les hommes, en particulier quand le pouvoir est en jeu.

La partition de la Khovantchina est une somme d'une insondable richesse exprimant sur le thème du pouvoir et de la société des peuples soumis, ce regard singulier de l'âme russe. Chostakovitch et Stravinsky ne se sont pas trompés en choisissant de réorchestrer une partition particulièrement fascinante et musicalement flamboyante ; à ce titre, la danse des esclaves persanes censées divertir Khovansky à sa cour est aussi sensuelle et chatoyante que la Sheherazade de Rimsky, un rêve symphonique d'une beauté confondante, dans un marécage d'actes ignobles et cyniques. La féerie avant l'assassinat du prince séditieux.

Plateau vocal très convaincant



Marfa rongée par son amour inavouable et Susanna (III)

De manière générale, tous les chanteurs convainquent ; ils partagent une indéniable intensité et vraisemblance, chacun dans leur partie. Parmi les « seconds rôles » (bien qu'en réalité chaque personnage assoit l'action globale], distinguons entre autres, le Kouzka d'**Emanuel Tomljenovic** [vocalement assuré, et qui va jusqu'au bout de son personnage, d'une veulerie presqu'obscène dans son jeu scénique]. De même, le scribe du ténor britannique **Michael J. Scott** ; le prince Andrei d'**Arnold Rutkowski**, comme le Galitsine de **Dmitry Golovin**, serpent altier qui sait débusquer chez le boyard Khovansky, la faille qui ronge sa cuirasse : évoquant alors « ce petit enfant qui ne trouvait pas sa place »… ; chacun

vibre du même relief dramatique et vocal.

Réussissant haut la main sa prise de rôle, la mezzo américaine **Raehann Bryce-Davis** [remarquée à Covent Garden en Amneris dans Aïda de Verdi) affirme une Marfa active, amoureuse et rongée par la culpabilité (son amour pour Andrei) ; son personnage rétablit charnellement l'épaisseur humaine de l'œuvre, complétant en cela la succession des confrontations politiques [plutôt glaçantes], comme les nombreux tableaux collectifs avec chœur… Elle réussit en particulier ses 3 séquences cruciales : sa voyance comme médium scrutant l'avenir [et annonçant dans une scène de pur spiritisme : exil, destitution et mort pour Galitsine] ; sa chansonnette de jeune fille éprise qui concentre ses désirs avortés et mal vécus ; enfin son duo avec le prince Andrei au moment de l'immolation collective qui dévoile sa relation trouble avec le jeune prétendant finalement sacrifié.

Saluons aussi **Dmitri Ulyanov**, dans le rôle du prince Ivan Khovanski (précédents Général Kouzoumov dans Guerre et Paix, et Boris dans Lady Macbeth de Mtsensk) ; impeccable de brutalité libre et décomplexée grâce à un chant jamais serré ni tendu ; comme le Dossifeï de la basse **Taras Shtonda** [qui endossait le rôle en 2024 à la Staatsoper de Berlin…] : aplomb manipulateur, discours dogmatique et intolérant, emprise sur chaque âme perdue qui l'approche, on comprend que cette figure du fanatisme religieux, et de la repentance aussi véhémente qu'insondable, n'ait aucune difficulté en guide sectaire, à entraîner en fin d'action ses ouailles à la mort… **Les chœurs** très sollicités dans le jeu dramatique contribuent à la violence brute du spectacle. La direction du chef argentin **Alejo Pérez** convainc particulièrement par son sens du détail qui profite évidemment aux orchestrations en jeu : celle de Rimsky qui le premier a souhaité achever la partition (1886) laissée inachevée par Moussorgski en 1881 ; celle de Chostakovitch bien sûr (1950), et plus encore assurément celle en demi teinte, spirituelle et pessimiste, de Stravinsky dont

la science des couleurs et l'économie poétique jusqu'à l'épure, semble renouer avec le génie dramatique de Moussorgski.
Le jeu des timbres, en particulier les clarinette, cor anglais [danse des esclaves persanes] et basson, souvent exposés, apportent cette tendresse bienvenue dans une fresque qui collectionne les abjections collectives de toute sorte [avec cet air sur la médisance qui en dit long alors sur la société russe épinglée par Moussorsgki]. On ne saurait disposer d'une réalisation musicale plus complète et convaincante. Ce que nous donne à voir le metteur en scène les premiers tableaux passés, et ses éléments qui se répètent souvent, tendraient à l'indigestion. Mais, pour qui est désormais familier de son travail scénique, Calixto Bieito n'a-t-il pas justement, comme but ultime, de nous faire réagir ? Que l'on apprécie pas ou peu la réalisation visuelle, le cast vocal, le travail en fosse (Orchestre de la Suisse Romande) sont absolument à écouter.

_____

GRAND Théâtre de GENÈVE, le 28 mars 2025. MOUSSORGSKI : La Khovantchina.
Encore 3 dates à l'affiche : demain dimanche 30 mars [16h], les 1er puis 3 avril [19h] – Durée : 4h avec entracte de 30 mn

Prochaine production lyrique présentée par le Grand Théâtre de Genève [dans la Cathédrale Saint Pierre] le STABAT MATER, oratorio de PERGOLESI mis en scène par Roméo Castellucci : du 10 au 18 mai 2025 – plus d'infos : https://www.gtg.ch/saison-24-25/stabat-mater/

6 représentations
10, 12, 13, 14, 16 et 18 mai 2025 – 20h30
Cathédrale Saint-Pierre

Place non numérotée

Durée : approx. 1h15 sans entracte

DISTRIBUTION
Direction musicale : Barbara Hannigan
Mise en scène, scénographie, costumes et lumières : Romeo Castellucci

Soprano : Barbara Hannigan
Contre-ténor : Jakub Józef Orliński

Ensemble Pomo d'Oro
Ensemble Contrechamps
Maîtrise du Conservatoire populaire de Genève

GRAND THÉÂTRE DE GENEVE, le 28 mars 2025. **Modeste Moussorgski (1839-1881) : La Khovantchina** (1881), drame musical en cinq actes sur un livret du compositeur et de Vladimir Stassov (orchestration de Rimsky-Korsakov – 1886, Dimitri Chostakovitch -1950 ; et Igor Stravinsky (acte V). Mise en scène : Calixto Bieito. Avec Dmitry Ulyanov, Prince Ivan Khovanski ; Arnold Rutkowski, Prince Andrei Khovanski ; Dmitry Golovnin, Prince Vassili Golitsine ; Vladislav Sulimsky, Le boyard Chakloviti ; Taras Shtonda, Dossifeï ; Raehann Bryce-Davis, Marfa ; Liene Kinča, Susanna ; Michael J. Scott, le Scribe ; Ekaterina Bakanova, Emma ; Igor Gnidi, Varsonofiev ; Emanuel Tomljenović, Kouzka ; Remi Garin, Strechniev, …. Maîtrise du Conservatoire Populaire de Genève / Choeur du Grand Théâtre de Genève (Chef des chœurs : Mark Biggins). Orchestre de la Suisse Romande / direction : Alejo Pérez

---

GRAND THÉÂTRE DE GENEVE. MOUSSORGSKI : La Khovantchina, du 25 mars au 3 avril 2025. Calixto Bieito (mise en scène), Alejo Pérez (direction)

Au Grand Théâtre de Genève, *La Khovantchina* de Modeste Moussorgski, un opéra au moins aussi saisissant que *Boris Godounov* et pourtant moins connu, clôt le cycle d'opéras russes mis en scène par le catalan Calixto Bieito. Après *Guerre et Paix* de Prokofiev (21/22) puis *Lady Macbeth de Mtsensk* de Chostakovitch (22/23), son imaginaire foisonnant et tourmenté s'empare de *La Khovantchina*. Laissé inachevé par Moussorgski, *La Khovantchina* (créée en 1886), qui aborde comme *Boris Godounov,* le vertige du pouvoir russe à travers une affaire de complot politique mené par le clan Khovansky, est terminé par Rimski-

Korsakov. Genève présente la partition dans l'orchestration de Dmitri Chostakovitch, – en cela plus proche du langage âpre, expressionniste de Moussorgski, – mais avec le final d'Igor Stravinsky soit le tableau du suicide collectif ultime, porté dans les strates de la transcendance spirituelle.

La Khovantchina est restée très actuelle : trois tendances politico-sociales s'affrontent : **le parti tourné vers l'Europe**, inspiré par Pierre le Grand ; incarné par le prince Golyzin, éclairé et cultivé ; le conservatisme des **boyards**, qui entendent assurer leur pouvoir, représenté par Ivan Khovanski et ses redoutables régiments de streltsy ; et enfin **les vieux-croyants**, secte religieuse très populaire sectaire et conservatrice, prônant une Russie refermée sur elle-même et protégée de la décadence européenne, une force sociale tout à fait influente, menée par le prêtre Dossifej.

« **Khovantchina** » **ou** « **affaire Khovansky** » désigne d'ailleurs ici le complot fomenté par le boyard Khovanski et réprimé dans le sang par l'homme qui déterminera l'avenir de la Russie : Pierre le Grand. Outre sa lecture crue, violente, juste du pouvoir et des conflits politiques, l'opéra de Moussorgski fascine par ses couleurs mélodiques, sa construction dramatique, la force des tableaux collectifs qui n'écartent pas la très forte caractérisation des portraits de chaque protagoniste.

Grand Théâtre Genève
Khovantchina de Modeste Moussorgski,
Mise en scène : Calixto Bieito / direction : Alejo Pérez
5 représentations – Nouvelle production
25, 28 mars, 1er et 3 avril 2025 – 19h
30 mars 2025 – 15h



RÉSERVEZ vos places directement sur le site du Grand Théâtre de Genève : https://www.gtg.ch/saison-24-25/khovantchina/

distribution
Au centre de la scène Marfa (Raehann Bryce-Davis, écoutée à Covent Garden en Amneris dans Aïda de Verdi) mais aussi deux grands interprètes slaves : Dmitri Ulyanov, dans le rôle du prince Ivan Khovanski (précédents Général Kouzoumov dans Guerre et Paix, et Boris dans Lady Macbeth de Mtsensk) – et le baryton Vladislav Sulimsky dans le rôle du boyard Chaklovity, (impressionnant Macbeth au Festival de Salzbourg en 2023). Sans omettre dans le rôle de Dossifei, le basse Taras Shtonda, qui endossait le rôle en 2024 à la Staatsoper de Berlin…

Khovantchina / Хованщина
Opéra de Modeste Moussorgski

Livret du compositeur
Version orchestrée de Dimitri Chostakovitch, finale de Igor Stravinsky

Créé le 21 février 1886 (version Nikolaï Rimski-Korsakov) à Saint-Pétersbourg
Dernière fois au Grand Théâtre de Genève en 1981-1982

Chanté en russe avec surtitres en français et anglais
Durée : approx. 4h15 avec deux entractes inclus*

Le Prince Ivan Khovanski : Dmitry Ulyanov
Le Prince Andreï Khovanski : Arnold Rutkowski
Le Prince Vassili Galitsine : Dmitry Golovnin
Dossifeï : Taras Shtonda
Marfa : Raehann Bryce-Davis
Le boyard Chaklovity : Vladislav Sulimsky

Emma : Ekaterina Bakanova
Scribe : Michael J. Scott
Susanna : Liene Kinča
Envoyé de Golitsyne / Streshnev, un jeune héraut : Rémi Garin
Kouzka : Emanuel Tomljenović
1 er Strelets : Vladimir Kazakov
2 e Strelets : Mark Kurmanbayev
Varsonofiev : Igor Gnidii …

Chœur du Grand Théâtre de Genève
Maîtrise du Conservatoire populaire de Genève
Orchestre de la Suisse Romande

Direction musicale : **Alejo Pérez**
Mise en scène : **Calixto Bieito**

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 5 février 2025. WAGNER : L'Or du Rhin. Calixto Bieito / Pablo Heras-Casado

Le metteur en scène espagnol Calixto Bieito monte à l'Opéra national de Paris son tout premier *Ring*, échelonné sur plusieurs années, en présentant le prologue *L'Or du Rhin* (1854) de Richard Wagner : toujours aussi fascinant d'efficacité dramatique, ce volet initial bénéficie de l'imagination délirante de Bieito, qui plonge les protagonistes dans un cauchemar cybernétique, en évacuant Dieux, géants et nains. Une lecture peu consensuelle et visuellement marquante, rehaussée d'un plateau vocal de tout premier plan.

On ne peut guère s'attendre de **Calixto Bieito** une certaine tiédeur, lui qui a passé une grande partie de sa carrière à provoquer des scandales retentissants, à l'instar de sa production emblématique de Carmen, désormais devenue un classique – voir notamment en 2017 à Bastille. Il est certes encore trop tôt pour attribuer ce qualificatif à ce nouveau

Ring qu'il faudra mettre en perspective dans sa globalité, mais toujours est-il que cette introduction commence fort, en transposant l'action dans une réalité contemporaine sordide, en prise avec les manipulations des nouvelles technologies. D'emblée, la mise en scène place les interprètes au plus près des spectateurs, en laissant entrevoir une vaste structure métallique en arrière-scène – évocation quasi-carcérale du château construit par les géants pour les Dieux. Toute la mythologie évoquée avec force par Wagner est ici rejetée pour centrer les enjeux autour des rapports de force, en insistant sur le statut social et les motivations des protagonistes. On aime ainsi l'idée de figurer le nain Alberich, devenu surpuissant avec le pouvoir de l'anneau, comme une sorte de Docteur Frankenstein, occupé à créer un robot féminin tout acquis à ses fantasmes. Le tableau de son antre est sans doute le plus réussi, avec moult détails réalisés avec *brio* par la scénographe **Rebecca Ringts**. On aurait toutefois aimé une caractérisation plus élaborée du personnage de Loge (Loki dans la mythologie nordique) pour figurer ses ambiguïtés : seule la scène finale le voit menacer Freia et mettre à mal le triomphe apparent de Wotan et Fricka qui pénètrent au Valhalla.

On le sait, aucune réussite d'un opéra de Wagner ne peut se faire sans un chef digne de relever le pari d'une musique omniprésente et envoûtante, en véritable acteur du drame. **Pablo Heras-Casado** fait bien davantage que convaincre dans un répertoire où on ne l'attendait pas, en donnant le meilleur de l'**Orchestre de l'Opéra national de Paris**, manifestement très investi sous sa battue. La souplesse des transitions et l'allègement des textures donnent un climat de transparence aux teintes lumineuses, faisant la part belle à l'expression des couleurs.

Idéale pour les chanteurs, cette battue n'est pas pour rien

dans la réussite de la soirée, de même que le plateau vocal réuni, dominé par un superlatif **Nicholas Brownlee** (Wotan), en remplaçant de luxe du chevronné Iain Paterson, annoncé souffrant. Le baryton-basse fait là des débuts éclatants à l'Opéra de Paris, en faisant valoir un timbre rayonnant de jeunesse, autour de phrasés harmonieux et admirablement projetés. Seuls quelques graves manquent dans la scène finale, mais ça n'est là qu'un détail à ce niveau. On aime aussi toute la morgue poisseuse de **Brian Mulligan** (Alberich), qui s'impose une nouvelle fois dans un rôle wagnérien de premier plan, après avoir interprété… Wotan, l'an passé au Théâtre des Champs-Elysées, dans le deuxième volet de la *Tétralogie*. Que dire aussi du Loge de **Simon O'Neill**, à l'éloquence agile et parfaitement articulée, passant la rampe sans efforts ? On aime tout autant les seconds rôles de caractère parfaitement distribués, à l'instar du toujours impérial **Gerhard Siegel** (Mime), de même que le solide **Kwangchul Youn** (Fasolt). A leurs côtés, **Eve-Maud Hubeaux** donne une présence saisissante à sa Fricka, faisant valoir son tempérament volcanique, aux duretés parfaitement adaptées au rôle.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 5 février 2025. WAGNER : L'Or du Rhin. Iain Paterson/Nicholas Brownlee (Wotan), Florent Mbia (Donner), Matthew Cairns (Froh), Simon O'Neill (Loge), Brian Mulligan (Alberich), Gerhard Siegel (Mime), Kwangchul Youn (Fasolt), Mika Kares (Fafner), Eve-Maud Hubeaux (Fricka), Eliza Boom (Freia), Marie-Nicole Lemieux (Erda), Margarita Polonskaya (Woglinde), Isabel Signoret (Wellgunde), Katharina Magiera (Flosshilde). Orchestre de l'Opéra national de Paris, Calixto Bieito (mise en scène) / Pablo Heras-Casado (direction musicale). A l'affiche de l'Opéra Bastille jusqu'au 19 février 2025. Photo : Herwig Prammer

VIDÉO : Entretien avec CALIXTO BIEITO

approfondir



LE RING DE WAGNER à l'Opéra de PARIS…. Le RING de Wagner à l'Opéra de Paris relève d'un feuilleton passionnant. La premier RING version Jordan était signée – avec cohésion et puissance par Gunther Krämer. (2013).. Puis covid oblige courant 2020, la production à laquelle tenait Philippe Jordan alors directeur musical, – celle qui était déjà mise en scène par le metteur en scène catalan Calixto Bieito, et qui devait marquer la fin de son mandat dans la Maison parisienne -, était cependant à l'affiche en octobre et nov 2020 (» ENTREZ DANS LE RING » : Siegfried et Le Crépuscule des Dieux… avec mesures sanitaires préservées). LIRE ici notre présentation des deux dernières Journées à l'Opéra de Paris / oct et nov 2020 : https://www.classiquenews.com/ring-siegfried-le-crepuscule-des-dieux-jordan-bieito/

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille (du 29 février au 23 mars 2024). ADÈS : The Exterminating Angel. J. Stucker, N. Spence, H. Summers, J. Ott… Calixto Beito / Thomas Adès.

Dimanche sportif pour tout Paris, le semi-marathonien(ne)s en goguette trottant sous un ciel bleu de gris aux rives de la grande colonne des martyrs de juillet 1830. Et pourtant dans la grande nef aux lambris de miroir de l'Opéra Bastille la porte des rêves étranges était grande ouverte. Fable morale et refutation brutale de notre nature grégaire, *The Exterminating Angel* de Thomas Adès a pris possession de chaque spectateur, tel Luis Buñuel lorsqu'il rendit à l'oeil une réalité dont l'illusion n'est qu'un voile aux contours à peine perceptibles.

« Behold the monstrous human beast
Wallowing in excessive feast !

No more his Maker’s image found :
But, self-degraded to a swine,
He fixes grov’ling on the ground
His portion of the breath Divine. »

Charles Jennens – *Belshazzar*



Inspiré directement du film *El Angel exterminador* (Mexique, 1962), cette partition d’une grande finesse, entreprend une adaptation d’une fidélité bouleversante. Le film qui raconte un huis-clos subi, dans des conditions étranges, par un groupe de grands bourgeois de Mexico. Malgré son côté international, cette chronophotographie est une critique assez acerbe de la bourgeoisie mexicaine, immuable dans ses codes et

inébranlable dans son immobilisme jusqu'à nos jours. Grande leçon dans notre XXIème siècle qui demeure une des périodes où la société n'a de social que le nom. Thomas Adès adapte conjointement avec Tom Cairns ce chef d'oeuvre du cinéma mondial.

Thomas Adès a su saisir, tant dans le livret que dans sa sublime partition, le subtil message de Don Luis. Le musicien et le réalisateur font office davantage d'explorateur que de scientifique. Tels les aventuriers de naguère ils se fraient un chemin dans les sentiers mystérieux de la psyché en déblayant les conventions sans ménagement. Se dévoile ainsi la divinité terrible du carnage qui sommeille en nous. Cette bête monstrueuse dont parle le prêtre Gobrias dans le livret de Jennens pour le *Belshazzar* de Händel. Déjà en 1962, Buñuel avait été taxé de pessimisme pour cette vision de l'être humain qui ne fait qu'habiller de politesse le sombre animal qu'il ne cessera jamais de ressortir à la moindre distraction. Thomas Adès compose une musique par moments hiératique mais sans brutalité ni froideur. Sa partition est riche, par moment d'une sensualité débordante et avec de très belles pages lyriques. Il a même inclus des couleurs vernaculaires mexicaines dans les cuivres d'un des choeurs. Nous saluons aussi que chaque personnage est mis en avant avec beaucoup de naturel. Epousant parfaitement la notion de reproduction des codes et du modèle bourgeois chers à l'univers de Buñuel, il adapte même le doublement des gestes, des entrées et sorties. Si le film de Buñuel est un des plus grands chefs d'oeuvres qui soient, l'opéra de Thomas Adès l'est tout autant.

Si l'on peut croire que l'adaptation musicale d'un tel film est une épreuve herculéenne, trouver la bonne approche scénique est une tâche tout aussi difficile.

La mise en scène de Calixto Beito réussit amplement avec un grand respect pour l'adaptation et une originalité fantastique malgré le décor unique. Cet immense salle à manger a la pulchritude des mausolées et sa verrière blafarde, telle un oeil cruel et aveugle nous rappelle notre petitesse face à un monde souvent indifférent à nos agitations. Ce contraste entre couleur et néant saisit le spectateur à tel point qu'on y prend plaisir à regarder, l'on perd finalement toute pudeur. L'on aime regarder le sort extrême de cette haute bourgeoisie décadente sans vouloir vraiment admettre notre propre complicité dans cette cérémonie, ce bûcher de vanités sans complexe. Quoi qu'il en soit, Calixto Beito signe ici une mise-en-scène à retenir pour les âges.

Lorsque Buñuel a décidé de tourner ce film, il a souhaité le tourner à Londres, les comédiennes et comédiens mexicains et espagnols immigrés, étaient trop bigarrés pour cette fable d'une déchéance vers l'animalité. Cependant le cast final a réuni de talentueuses et talentueux comédiens qui ont marqué des générations. Au niveau d'un Mankiewicz ou de Jean Renoir, Buñuel s'est entouré de noms que nous ne résistons pas à citer tels que Claudio Brook (Peter dans *La grande vadrouille*), Silvia Pinal, Berta Moss, Ofelia Guilmain et Jacqueline Andere. A l'égal du grand maître de Calanda, Alexandre Neef a réuni sur le plateau une distribution fastueuse au talent incroyable. Nous pouvons dire que chaque soliste brille tant musicalement que théâtralement, tous les chanteuses et chanteurs s'engagent à corps perdus dans le récit de cette soirée avec un naturel bouleversant. Même si nous avons apprécié l'ensemble de la distribution, nous avons remarqué la magnifique interprétation de Nicky Spence en hôte débonnaire et

grandiloquent. De même, Jarrett Ott au timbre magnifique avec des nuances toujours plus contrastées et un grand naturel scénique. Aussi, La soprano Jacqueline Stucker au phrasé clair et beau et d'une virtuosité superlative. Et nous n'oublions pas le ténor Frédéric Antoun dont l'interprétation nous ravit tant sa musicalité est un régal. Mentionnons aussi le contre-ténor Anthony Roth Constanzo dans un rôle assez exposé vers la fin de l'opéra mais qu'il réussit à incarner avec un talent remarquable. Nous ne citons que ces quelques noms mais tous méritent les plus vifs témoignages d'admiration face à l'enthousiasme qui émane de la scène et des incarnations inoubliables.

Dans la fosse, le *maestro* Adès nous livre une vision très précise et multicolore de son oeuvre. Le fabuleux Orchestre de l'Opéra national de Paris se glisse aisément dans les portées du compositeur et déploie pour l'occasion une justesse et des nuances à foison.

A la fin de *The Exterminating Angel*, tout comme à la conclusion du film, l'interrogation demeure sur notre nature profonde. Si l'étrangeté dans les narrations mexicaines de Buñuel est une des principales épices de son cinéma, peut-être qu'à l'opéra il n'y a plus d'extravagances mais la vérité aussi diaphane que le décor marmoréen d'Anna-Sofia Kirsch. En 1962, un ours baribal, quelques moutons et une visite inopinée de Marilyn Monroe a rendu le tournage de *L'Ange* de Luis Buñuel encore plus inespéré.

En 2024, ce n'est plus surprenant de voir des huis-clos avec des nouveaux riches qui finissent par se goberger dans leur nature primitive. Peut-être même que ce dimanche certains iront voir distraitement d'autres humains enfermés volontaires dans l'oeil de glace de la télé-réalité. Et pourtant, nous pourrons toujours avoir

la conviction que tout ça n'est qu'un divertissement. Contrairement à cette illusion, *The Exterminating Angel* nous interpelle dans notre propre fragilité. Il faudra l'accepter une fois pour toutes pour vivre sans besoin de se divertir et s'éveiller aux émotions qui sont la clef de notre propre enfermement.

_____

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille (du 29 février au 23 mars 2024). ADÈS : The Exterminating angel. J. Stucker, N. Spence, H. Summers, J. Ott… Calixto Beito / Thomas Adès. Photos © Agathe Poupeney – ONP.
VIDEO : Trailer de « The Exterminating angel » selon Calixto Bieito à l'Opéra National de Paris

---

CRITIQUE, opéra. COLOGNE, Philharmonie, le 18 janvier 2024. B. A. ZIMMERMANN : Die Soldaten ("Les Soldats"). T. Tomasson, E. Hindrichs, N. Borchev… Calixto Bieito / François-Xavier Roth.

Lorsque la commission artistique de l'Opéra de Cologne, maison commanditaire du seul opus lyrique de Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), reçut la

première version de *Die Soldaten*, le verdict fut sans appel : injouable ! Malgré une révision draconienne, l'ouvrage fut finalement créé en 1965 à l'Opernhaus de Cologne, et c'est donc 59 ans plus tard que la salle voisine de la Philharmonie de Cologne – en partenariat avec justement l'opéra colonais, mais aussi avec les Philharmonies de Paris et Hambourg où le spectacle sera repris d'ici la fin du mois -, reprend cette oeuvre monumentale et grandiose pour une représentation unique… et magistrale ! (lire notre annonce de la production de Die Soldaten)



La reprise colonaise de cette oeuvre inclassable a été confiée au trublion espagnol **Calixto Bieito**, qui utilise les quatre

rangée de sièges (en grande partie enlevés) derrière l'orchestre comme espace de jeu des chanteurs, tandis que quatre ensembles de musiciens ont été placés aux quatre points cardinaux de la salle en plus des quelques 120 instrumentistes du **Gürzenich Orchester**, réunis autour de leur chef **François-Xavier Roth** sur l'immense plateau rond de la **Philharmonie de Cologne**. Les spectateurs se retrouvent ainsi à la fois face à une véritable muraille sonore mais également cernés de toutes parts, submergés et parfois même engloutis par la violence de la musique qui n'est pas avare de déchaînements orchestraux à couper le souffle ! Et comme de coutume, Bieito ne recule devant aucun effet brutal ni angoissant : les scènes de tortures et de viols collectifs, les coups donnés ou subis et le sang qui en découle, rendent certaines scènes assez insoutenables.

C'est pourtant du côté de la musique que la soirée réserve ses plus grandes – et ses plus belles – surprises. Car **François-Xavier Roth** cherche à humaniser, le plus possible, un langage orchestral dont il dissèque chaque séquence avec minutie. Le procédé met à nu les éléments structurels de la partition, tout en donnant énormément d'impact aux citations anciennes, comme ces moments où l'orgue entonne un extrait de la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach.

Les chanteurs sont les premiers à bénéficier de cette approche, les effets de virtuosité belcantiste de la scène où Marie se laisse séduire par Desportes, la véhémence d'écriture quasi vériste des remontrances de Charlotte à sa soeur, s'intercalent comme des îlots de calme dans ce langage lyrique extrême, où la formule rythmique violemment répétitive l'emporte presque systématiquement sur la mélodie. Ainsi la soprano américaine **Emily Hindrichs** n'a aucune difficulté à dépeindre les étapes de la descente aux enfers de Marie. **Judith Tielsen** n'est pas en reste, prêtant à Charlotte une voix tantôt onctueuse, tantôt mordante. Les deux figures maternelles, incarnées par les mezzos **Kismara Pezzati** et

Alexandra Ionis, impressionnent par leurs graves profonds et leur présence scénique confondante.

Côté masculin, le baryton biélorusse **Nikolay Borchev** souligne la tension de Stolzius, victime des circonstances et qui, tel un nouveau Wozzeck, ne trouve d'autre issue à sa crise que dans le crime. La basse islandaise **Tomas Tomasson** campe un Wesener sombre et robuste, **Lucas Singer** un Colonel au chant rayonnant et **Martin Koch** un Desportes idéalement cauteleux. Quant au **Choeur d'hommes de l'Opéra de Cologne**, tous porteurs de ces casques typiques de la seconde guerre mondiale, ils parviennent à s'intégrer avec un maximum d'aisance expressive.

Un spectacle total qui fera certainement date – et vers lequel on ne peut qu'encourager les parisiens d'aller vivre cette expérience aussi unique qu'inoubliable **le dimanche 28 janvier à la Philharmonie de Paris** !

CRITIQUE, opéra. COLOGNE, Philharmonie, le 18 janvier 2024. B. A. ZIMMERMANN : Die Soldaten ("Les Soldats"). T. Tomasson, E. Hindrichs, N. Borchev… Calixto Bieito / François-Xavier Roth.

VIDÉO : François-Xavier Roth raconte « Les Soldats » de Zimmermann à la Philharmonie de Cologne

CRITIQUE, opéra. LYON, opéra (du 17 décembre 2023 au 1er janvier 2024). MENDELSSOHN : Elias. D. Welton, B. Taylor, T. Banjesevic, R. Lewis… Calixto Bieito / Constantin Trinks.

Quel superbe chef-d'œuvre que l'oratorio *Elias* de Felix Mendelssohn ! Sauf au Royaume-Uni où l'ouvrage a toujours suivi de près le *Messie* de Haendel, *Elias/Elijah* aura mis longtemps à se défaire de critiques peu fondées. Car qu'il s'inscrive dans la lignée de Bach-Haendel n'est pas un défaut, loin s'en faut ! Tout le début de l'ouvrage, s'ouvrant par un récitatif avant l'ouverture culminant dans un grand choeur, suivi d'un duo de sopranos, et d'un tendre récit et air de ténor, pareille fresque n'a rien de passéiste. Certes, tous les éléments de l'oratorio

suivront, mais colorés de timbres et de formes que seul le Romantisme pouvait refléter et transfigurer.



Dans cette version scénique de l'oeuvre – signée par **Calixto Bieito** pour le Theater an der Wien, et reprise à l'**Opéra de Lyon** pour les Fêtes de fin d'année -, le miracle provient d'abord et avant tout de la fosse – un **Orchestre de l'Opéra national de Lyon** à son meilleur – et du choeur maison, principal protagoniste de l'oratorio (devant même le prophète Elie). Le chef allemand **Constantin Trinks** leur insuffle son incroyable fougue, toute la splendeur de l'interprétation rayonne d'instruments parfaitement harmonieux, et d'un choeur éblouissant de clarté polyphonique et de nuances – les deux entités étant ici couronnées par le héros somptueux que se révèle être **Derek Welton**. Le baryton australien domine l'écrasant rôle-titre et le colore de toutes les couleurs du

liedersänger qu'il est aussi. Autre personnage remarqué, l'extraordinaire Veuve de la soprano serbe **Tamara Banjesevic**, à la technique infaillible, quand les graves abyssaux de l'alto étasunienne **Beth Taylor** (la Reine) font passer un frisson le long de l'échine. **Robert Lewis** prête son timbre suave au personnage d'Ovadyah et **Kai Rüütel** distille toute l'émotion dont la voix est à la fois porteuse et coutumière, ici distribuée dans la partie de l'Ange. Les *comprimari* se montrent également irréprochables, avec une mention pour le Séraphin de l'italienne **Giulia Scopelliti**.

Enfin, la production du trublion catalan **Calixto Bieito** signe une mise en scène plutôt sage par rapport à sa sulfureuse réputation, qu'il relie bien évidemment aux soubresauts que vit notre monde contemporain, notamment au travers de vidéos signées par **Sarah Derendinger**. Sa direction d'acteurs, qui a toujours été sa force, s'avère à la fois forte et millimétrée, à l'instar de ce peuple versatile qui passe, en un claquement de doigts, de la joie paroxystique à la haine totale, écoutant le meilleur harangueur – à l'instar de nos sociétés contemporaines qui portent au pouvoir ici un Trump, là un Bolsonaro, ou plus récemment un populiste comme Javier Milei en Argentine… On comprend moins certaines scènes ou personnages énigmatiques, tel ce double de Giulietta Masina (dans *La Strada* de Fellini) omniprésente du début à la fin, courant en tout sens en faisant des moulinets avec ses bras, et qui ne cesse de se gratter ? Mais comme tous les grands noms de la scène d'aujourd'hui, Bieito a ses marottes qu'il ne faut pas toujours chercher à comprendre…

CRITIQUE, opéra. LYON, opéra (du 17 décembre 2023 au 1er h=janvier 2024). MENDELSSOHN : Elias. D. Welton, B. Taylor, T. Banjesevic, R. Lewis… Calixto Bieito / Constantin Trinks. Photos © Bertrand Stofleth.

VIDEO : Trailer de « Elias » de Felix Mendelssohn à l’Opéra de Lyon