CRITIQUE, opéra. PARIS, Palais Garnier, le 10 avril 2026. GLASS : Satyagraha, A. Roth Costanzo, I. Lobel-Torres, D. Tines, G. Blondeel, A. Bignagni Lesca… Bobbi Jene Smith / Or Schraibe (chorégraphes), Ingo Metzmacher (direction musicale)

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

Volet central de la célèbre trilogie que Glass consacra aux grandes figures du XXe siècle, après *Einstein on the beach* (1976) – et avant *Akhnaten* (1984) -, *Satyagraha* est centré sur

celle de Gandhi, sur l'émergence du concept de la non-violence durant sa période sud-africaine. Il s'agit là d'une forme opératique singulière, un *operatorio* chorégraphié dépourvu d'intrigue, de dialogues, de réels personnages, du moins dans la lecture proposée par les chorégraphes **Bobbi Jene Smith** et **Or Schraiber**. Les protagonistes du livret, écrit par Constance De Jong en sanskrit d'après le *Bhagavad-Gita*, à savoir Gandhi, Tolstoï, Tagore et Luther King, apparaissent au-dessus d'un balcon latéral et se contentent d'observer silencieusement la scène. Que peut dès lors apporter une mise en scène d'un tel ovni lyrique si le théâtre suppose succession de péripéties ici absentes ? Il y est bien question d'interroger les liens somme toute topiques entre théâtre et politique, mais à travers une volonté assumée de dé-contextualiser le propos : exit la référence à la période historique (en gros la première partie du XXe siècle), même si les costumes de **Wojciech Dziedzic** peuvent y faire penser, tandis que le décor unique imaginé par **Christian Friedländer** représente un studio de répétition d'une grande sobriété débouchant sur une large ouverture encadrée par des poutres stylisées et colorées pouvant faire penser à l'entrée d'un temple hindou. En outre, une sorte d'intrigue parallèle de nature militaire fait son apparition qui semble au fil des actes se restreindre pour quasiment disparaître au dernier acte.

Mais le choix audacieux des deux chorégraphes est digne d'intérêt, car en plaçant la danse au centre du spectacle, ils confèrent aux danseurs un rôle éminent où se joue, à travers le jeu des corps, ondulés, fracturés, éprouvés, la lutte et la résistance au pouvoir et à ses abus. Mieux : la chorégraphie sert de contrepoids à la dimension statique de l'œuvre ; parfois, dans certaines scènes le geste lent, mécaniquement répété peut faire penser à l'esthétique *bobwilsonnienne*. Le théâtre se fait ici chorégraphie, illustration incarnée d'une pensée ou d'une idée abstraite (la non-violence) : on pense à la danse d'idées des métachories théorisée au début du XXe siècle par Valentine de Saint-Point, d'autant que certains

gestes très stylisés font en effet penser aux mouvements expressionnistes d'une Loïs Füller auxquels la sulfureuse chorégraphe se réfère. Dans cet opéra qui s'affranchit des codes du genre, les deux chorégraphes rebattent les cartes : le chœur, comme dans la tragédie grecque, commente l'action dévolue aux danseurs. Mais il y également une passionnante réflexion sous-jacente sur la manière d'appréhender le temps. Ce qui est donné à voir c'est un opéra-synesthésie : le son devient ici visible, la mise en scène au final a ceci d'efficace qu'elle glose l'hypnose ; le système musical minimaliste détruit la perception habituelle du temps qui semble ainsi s'étirer et se figer tout à la fois. En cela, ce qui pouvait apparaître comme une impossibilité factuelle de mise en scène devient un objet sublime de fascination.

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

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

Placé à la tête de l'**Orchestre de l'Opéra national de Paris**, **Ingo Metzmacher** est capable du meilleur (l'attention au détail qui parfois évite la facilité de la répétition mécanique), comme du pire (dans le choix de certains *tempi*, parfois trop lents, dans le 3e acte notamment), parfois un peu rapides, comme dans la scène finale. Mais ne boudons pas notre plaisir : cette création parisienne de *Satyagraha*, très éloignée de la vision lumineuse et interactive de la production niçoise, réussit finalement son pari et sa proposition décalée mais cohérente nous a pleinement convaincu.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Palais Garnier, le 10 avril 2026. GLASS : Satyagraha, A. Roth Costanzo, I. Lobel-Torres, D. Tines, G. Blondeel, A. Bignagni Lesca… Bobbi Jene Smith / Or Schraibe (chorégraphes), Ingo Metzmacher (direction musicale). Crédit photograhique (c) Yonathan Kellermann

CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 27 avril 2025. FILIDEI : Il Nome della rosa. K. Linday, L. Meachem, D. Barcellona, C. Vistoli… Damiano Michieletto (mise en scène) / Ingo Metzmacher (direction)

Voilà une création qui fera date. Pour son troisième *opus* lyrique, Francesco Filidei a frappé fort, grâce à un sens du théâtre hors-pair, une lecture hallucinée de Damiano Michieletto, et une distribution superlative. Après Jean-Jacques Anaud au cinéma, Filidei transpose magistralement sur la scène lyrique le célèbre roman « *Le nom de la rose* » (« *Il Nome della rosa* ») d'Umberto Eco.

Écrit par le compositeur *et alii*, le livret est à l'image du roman : foisonnant, plurilingue (latin – sans doute un peu trop – italien, français, espagnol, allemand, hébreux, grec et latin macaronique), qui mêle habilement la stase d'une *disputatio* philosophique dont Eco se délectait (l'hérésie dolcinienne, la pauvreté du Christ entre les bleus franciscains et les rouges dominicains, la réflexion sémiologique qui se déploie entre jeux linguistiques et miroirs réfléchissants), et les péripéties d'une intrigue

policière (la recherche d'un livre interdit, probablement jamais écrit, le second livre sur le rire de la *Poétique* d'Aristote, et dont les pages ont été empoisonnées, la succession des cadavres dans des vitrines qui rappellent les planches anatomiques), magnifiée par le génie théâtral de **Damiano Michieletto**. Transparaît également le goût de l'écrivain pour la numérologie (l'action se déroule ainsi en sept jours, trois pour le premier acte, quatre pour le second, sept comme les sept trompettes de l'Apocalypse, et vingt-quatre scènes), pour l'énumération, souvenir de Borges (livres et pierres se succèdent dans des listes interminables sur une même cellule mélodique *alla* Philip Glass au point d'en devenir hypnotiques).

Le foisonnement du livret semble être paradoxalement un obstacle au compositeur qui peine parfois à maintenir la tension narrative durant les près de trois heures que dure le spectacle. La musique cultive le mélange des registres, colle au plus près de la prosodie des mots quitte à les déstructurer dans leur articulation même, et rend hommage à la tradition italienne en préservant les formes closes, comme l'air de Abbone (« *Adelmo da Otranto* », homorythmique et martelé, ou celui de Adso, au moment de l'apparition de la Vierge, « *Sub tuum praesidium* »), mais en faisant aussi écho à la tradition grégorienne et aux compositions madrigalesques. Sur scène, une paroi trapézoïdale figurant l'architecture de l'abbaye en haut de laquelle chante le chœur des moines en train de prier (mais on devine qu'ils lisent en réalité le roman), tandis que des voiles blancs figurent la célèbre bibliothèque octogonale, image labyrinthique suspendue à des néons qui changent tour à tour de couleur, au gré des scènes (du vert au rouge sang : magnifiques lumières de **Fabio Barettin**).

En son centre une immense croix qui prendra feu à la fin, tandis que les voiles tomberont un à un à terre. Si le livret reste fidèle au roman, il est inévitablement autre, par la réduction rendue théâtralement nécessaire de la source ;

ainsi, l'histoire tourne surtout autour de la figure d'Adso (excellemment interprété *en travesti* par **Kate Lindsay**), dont la stupeur est rendue visuellement (*ut pictura poïesis*) par la prodigieuse animation du bas-relief de la basilique de Moissac d'où sortent des dizaines de corps dénudés dansant avec lascivité et symbolisant la résurrection de la chair, tandis que le chœur chante l'Apocalypse de Jean, stupeur aussi devant l'intelligence de son maître qu'il peine à suivre, stupeur devant l'amour anonyme qui s'offre à lui et qui aboutit à l'apothéose de la sublime scène finale à laquelle fait écho le souvenir d'Adso vieillissant dont la voix est rendue par un chœur *in absentia*. Le roman revit par la musique, mais aussi par le pouvoir de l'image : le compositeur et son metteur en scène traduisent sur scène l'une des figures récurrentes du roman, l'ekphrasis et son infini pouvoir de séduction ; l'apparition de la Vierge de Van Eyck dans les bras de laquelle vient se placer Adso en lieu et place de l'enfant Jésus, la matérialisation d'une miniature et d'un bestiaire fantastique, ou encore les scorpions qui serpentent sur un mur blanc infligeant au bibliothécaire Malachie le poison mortel, autant de scènes qui resteront longtemps gravées dans les mémoires, et dont on louera les merveilleux décors de **Paolo Fantin** et les splendides costumes de **Carla Teti**.



La distribution ne mérite que des éloges. Outre Adso, le Guglielmo du baryton **Lucas Meachem** remplit parfaitement son rôle, même s'il semble légèrement en retrait (un choix du compositeur) et que son italien pourrait être perfectible. **Gianluca Buratto** campe un impressionnant Jorge da Burgos, gardien des secrets de la bibliothèque et réfractaire au rire, qui allie à une voix caverneuse une présence électrisante, auquel répond, dans un autre registre, une méconnaissable mais tout aussi efficace **Daniella Barcellona** en Bernardo Gui, implacable inquisiteur. Saluons également les performances du Salvatore de **Roberto Frontali**, une des plus heureuses créations romanesques de Eco, ou la stupéfiante virtuosité, à travers un ambitus vocal rarement atteint, de **Carlo Vistoli**, campant un tourmenté et prodigieux Berengario. Excellent **Owen Willetts** dans le rôle du perfide Malachie ; les autres rôles secondaires, tous tenus par des artistes du chœur de la Scala ne déméritent guère et on louera justement la performance des chœurs très souvent sollicités et fort bien dirigés par **Bruno Casoni**.

Dans la fosse, la direction roborative de **Ingo Metzmacher** est d'une précision d'enlumineur et sait mettre en valeur l'extraordinaire opulence orchestrale de la partition qui contraste avec l'accompagnement des interventions vocales, plus sobres, mais tout aussi théâtralement efficace. Étaient présents la famille du romancier et la fine fleur de la musique italienne contemporaine (Salvatore Sciarrino, Fabio Vacchi, Silvia Colasanti, Luca Francesconi). À la fin de cette soirée historique, douze minutes d'applaudissements ont ovationné cet opéra proprement visionnaire. Il faudra attendre cependant 2028 pour que le public parisien puisse découvrir l'œuvre qui sera chantée en français et présentée à l'opéra Bastille…

CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 27 avril 2025. FILIDEI : Il Nome della rosa. Kate Linsey (Adso de Melk), Lucas Meachem (Guglielmo da Baskerville), Katrina Galka (La Ragazza del Villaggio/Statua della Vergine), Gianluca Buratto (Jorge da Burgos), Daniella Barcellona (Bernardo Gui), Fabrizio Beggi (Abbone da Fossanova), Roberto Frontali (Salvatore), Giorgio Berrugi (Remigio da Varagine), Owen Willets (Malachia), Paolo Antognetti (Severino da Sant'Emmerano), Carlo Vistoli (Berengario da Arundel / Adelmo da Otranto), Leonardo Cortellazzi (Venanzio / Alborca), Adrien Mathonay (Un cuciniere / girolamo vescovo di Caffa), Cecilia Bernini (Ubertino da Casale), Flavio d'Ambra (Michele da Cesena), Ramtin Ghazavi (Cardinal Bertrando), Alessandro Senes (Jean d'Anneaux), Voce di Adso da vecchio (Coro di ballerini), Damiano Michieletto (mise en scène), Paolo Fantin (décors), Carla Teti (costumes), Fabio Barettin (lumières), Mattia Palma (dramaturgie), Erika Rombaldoni (Chorégraphie), Orchestre et

Chœur du Théâtre de la Scala, Ingo Metzmacher (Direction). Crédit photographique © Brescia e Amisano / Teatro alla Scala

VIDEO : Trailer de « *Il Nome della rosa* » de Francesco Filidei au Teatro alla Scala

---

CRITIQUE, opéra. STRASBOURG, Opéra national du Rhin (du 28 avril au 7 mai 2024). MAGNARD : Guercoeur. S. Degout, C. Hunold, A. Dennefeld… Christof Loy / Ingo Metzmacher.

Jusqu'en 2019 (grâce à l'opéra d'Osnabrück en Allemagne), le sublime opéra *Guercœur* d'Albéric Magnard (1865-1914) n'était qu'un lointain souvenir, puisqu'il n'avait jamais été repris depuis sa création tardive à l'Opéra de Paris en

1931 (scéniquement du moins, car l'on compte une exécution en version de concert à la Halle aux Grains de Toulouse en 1986, suivie d'un enregistrement chez EMI par Michel Plasson…). Grâces soient donc rendues à Alain Perroux et l'Opéra national du Rhin de ressusciter l'un des plus grands chefs-d'œuvres lyriques français du XXème siècle – à mettre aux côtés de *Pelléas* ou des *Dialogues* !



Achevé en 1901, *Guercœur* fut d'abord donné partiellement en concert à Nancy en 1908 (acte III) et à Paris en 1910 (acte I). La partition de ces deux actes, détruite dans l'incendie qui suivit la mort de Magnard en 1914 (alors qu'il essayait de sauver sa maison que les allemands voulaient incendier !) dut

être réorchestrée par Guy Ropartz, de mémoire, mais avec assez de fidélité pour qu'on ne sente pas de disparate avec le deuxième acte, le plus important. Musicalement, *Guercœur* se situe dans la descendance de Franck et de Liszt, plus que de Wagner ; sa couleur harmonique le rapproche de Chausson ou de d'Indy. Son inquiétude rythmique et une certaine brusquerie dans la déclamation, rappellent également *Le Roi d'Ys* de Lalo ou anticipent sur *Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas. Bien entendu, le grand modèle beethovénien plane sur l'ensemble et, pour les chœurs célestes, on sent l'influence de la redécouverte, à cette époque, des polyphonistes de la Renaissance. Pourtant l'ensemble est homogène et personnel. On s'en rend compte en constatant que les détails et les grandes lignes s'impriment nettement dans la mémoire dès la première audition. La raison en est que, dans la musique comme dans le livret, tout est conséquent, presque systématique, tout est fort et voulu : c'est un monument construit pour durer, même si l'on s'en aperçoit qu'aujourd'hui, il était temps !

Albéric Magnard écrivit lui-même son livret en prose dans une langue directe et précise, où se révèle l'admirateur de Flaubert. Guercœur a délivré la cité du tyran qui la pressurait, et a institué une république. Il aimait Gisèle et Giselle l'aimait, lorsque la mort vint le frapper. Son amante lui jura une fidélité éternelle et son disciple, Heurtal, promit de continuer l'œuvre commencée. Quand le rideau se lève, Guercœur, accueilli dans un paradis symbolique où l'on oublie les faux-semblants du monde, ne rêve que de retourner sur terre jouir de l'amour de Giselle et de la reconnaissance de son peuple. On finit par le lui accorder mais, revenu parmi les siens, il constate que Giselle brûle d'un amour bien plus fort pour Heurtal et que ce dernier s'apprête à être le bon tyran réclamé par le peuple fatigué d'une liberté mal employée. Guercœur tente de s'y opposer, on le tue. La souffrance de cette double désillusion lui permet de voir enfin les vanités du monde et sa cruauté ; il accepte à présent l'oubli du sommeil éternel. L'œuvre s'achève sur

l'espoir que l'humanité saura un jour être libre, pacifique et clairvoyante mais ne cache pas que ce temps sera long à venir : il faudra y travailler sans illusions. Il s'agit, on le voit, d'un itinéraire initiatique plus proche des légendes indiennes du Ramayana ou de la vie de Bouddha que des intrigues d'opéra traditionnelles (*le Roi de Lahore* par exemple). La distribution, divisée en personnages célestes, personnages humains et allégories, évoque à la fois le théâtre oriental et la *Divine Comédie*.

A la différence de *Pelléas et Mélisande*, *Guercœur* est, comme *Louise*, un opéra vocal, exigeant de grands chanteurs mais les payant de retour. Compte tenu de la tessiture tendue du rôle-titre, **Stéphane Degout** accomplit une véritable performance qui comble ses admirateurs dont nous faisons partie, et c'est merveille que la profondeur de son chant comme de son jeu, empli d'une débordante humanité. Notre soprano wagnérienne "nationale" **Catherine Hunold** trouve dans l'allégorie de Vérité un rôle à sa mesure, avec une diction impeccable, et une présence physique comme un rayonnement vocal qui laissent pantois. De son côté, le jeune ténor français **Julien Henric** campe un Heurtal superbe de fougue, déjà prêt pour les rôles wagnériens malgré son jeune âge (enfin Lohengrin pour l'heure….), tandis que la mezzo alsacienne **Antoinette Dennefeld** offre au personnage de Giselle son beau timbre, et sa superbe conduite de la ligne vocale. Dans l'allégorie de la Souffrance, l'alto gabonaise **Adriana Bignagni Lesca** est une magnifique découverte, avec sa voix d'outre-tombe et son jeu empli d'émotion, tandis qu'**Eugénie Joneau** offre son mezzo plus chaud et clair au personnage de la Bonté, et **Gabrielle Philiponet** est un luxe dans le trop court rôle de Beauté. Citons encore la toujours épatante **Marie Lenormand** en Ombre – aux côtés des deux autres Ombres incarnées par deux jeunes artistes du Studio de l'OnR : **Alysia Hanshaw** et **Glen Cunningham**. Les **Chœurs de l'Opéra national du Rhin** (préparés par **Hendrik Haas**) se couvrent de gloire dans leurs nombreuses interventions, en ajoutant à la puissance d'expression directe

d’un certain nombre de passages.



Confiée au célèbre metteur en scène allemand **Christoph Loy**, la partie scénique tend vers la plus grande simplicité et le plus total dépouillement, pour mieux faire passer le message universaliste et intemporel du livret de Magnard. La scénographie se résume à quelques chaises placées le long de hautes parois blanches sur lesquelles prend place un chœur costumé et coiffé à la mode années cinquantes. Les hautes parois laissent entrevoir, au II, un corridor laissant entrevoir une gigantesque peinture du Lorrain. L’essentiel repose donc ici sur une direction d’acteurs millimétrée, toujours juste et sensible, qui réussit son coup en maintenant vifs l’intérêt et l’attention des spectateurs la soirée durant.

Enfin, l'**Orchestre Philharmonique de Strasbourg** atteint ici une maturité qui le place parmi les meilleures phalanges symphoniques françaises, et si la passion avec laquelle le chef allemand **Ingo Metzmacher** défend un répertoire négligé l'entraîne parfois à prendre à bras-le-corps ce qui mériterait un peu plus de ménagement, on ne saurait lui reprocher d'avoir les défauts de ses qualités !

CRITIQUE, opéra. STRASBOURG, Opéra national du Rhin (du 28 avril au 7 mai 2024). MAGNARD : Guercoeur. S. Degout, C. Hunold, A. Dennefeld… Christof Loy / Ingo Metzmacher.

VIDEO : "Guercoeur" de Magnard présenté par Alain Perroux à l'Opéra national du Rhin