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. THOMAS : Hamlet. J.

Osborn, A. Zaharia, C. Margaine, J. Teitgen… Krzysztof Warlikowski / Michael Schønwandt

Créée en 2023 avec le baryton Ludovic Tézier, la production d'*Hamlet* d'Ambroise Thomas (1811-1896) revient à l'Opéra Bastille dans sa version pour ténor. Autour d'un plateau vocal de haut vol, le spectacle imaginé par l'imprévisible Krzysztof Warlikowski explore brillamment la psyché de l'un des personnages emblématiques du drame shakespearien, en l'enfermant dans un hôpital psychiatrique, comme condamné à revivre éternellement les événements tragiques de son existence.

Hamlet (1868) semble retrouver une place au répertoire lyrique, comme le prouvent les récentes productions présentées à l'Opéra-Comique ou à Angers-Nantes Opéra. Cette résurgence permet de redécouvrir une partition longtemps éclipsée par les grands opéras français de la même époque, malgré l'incontestable succès rencontré de son vivant. Thomas ne cherche pas à rivaliser avec les effets de masse des modèles du genre, préférant mettre au centre de l'attention la clarté de la déclamation, l'expressivité du chant et la caractérisation des personnages. L'orchestre accompagne plus qu'il ne domine, avec une économie de moyens qui rappelle parfois l'art de Meyerbeer, débarrassé de tout effet spectaculaire. Quelques traits de couleur, comme la présence

remarquée du saxophone, suffisent à singulariser une orchestration qui reste essentiellement au service des voix. **Michael Schønwandt** en revèle toute la finesse en un geste d'une douceur sans afféterie, qui tisse des lignes claires et subtiles, toujours au service de l'action dramatique.

L'adaptation de Shakespeare par **Jules Barbier** et **Michel Carré** conserve une efficacité remarquable, en resserrant l'intrigue autour des enjeux principaux, débarrassés de leur dimension philosophique : le spectre du père, les désirs de vengeance, la culpabilité de Gertrude, la folie d'Ophélie et le conflit entre Hamlet et son oncle Claudius. Surtout, le livret ne relâche jamais la tension, malgré des scènes délibérément étirées. Même lorsque l'opéra s'éloigne de Shakespeare, notamment lors du dénouement heureux préservant la vie d'Hamlet, il parvient à convaincre de sa force dramatique. C'est précisément cette différence finale avec l'original qui inspire la mise en scène de Krzysztof Warlikowski : la fascination pour la condamnation à survivre d'Hamlet prend la forme d'un traumatisme familial insoluble, en forme de cauchemar perpétuel.



Le spectacle surprend tout d’abord en recomposant la temporalité de l’ouvrage. Le premier acte se situe vingt ans après les événements, avant que l’action ne bascule dans le passé jusqu’à un dernier acte à nouveau placé dans le temps présent. Cette construction en arche propose une cohérence nouvelle au livret, où les épisodes revécus par Hamlet apparaissent comme autant de souvenirs ou de fantasmes d’un homme prisonnier de lui-même. Le superbe décor aux allures carcérales, revisité de manière virtuose tout du long, impose une atmosphère initiale sombre et étouffante, en contraste avec les accoutrements et attitudes volontairement grotesques des personnages – comme autant d’irruptions de l’imaginaire. Danse et mime occupent ainsi une place essentielle, faisant surgir sur scène des figures silencieuses qui prolongent ou déforment l’action chantée, tout en brouillant les frontières

entre rêve et réalité.

Les références artistiques prolongent cette lecture, notamment les extraits du film *Les Dames du bois de Boulogne* (1945) de Robert Bresson, diffusés sur un vieux téléviseur, tandis que l'immense lune qui domine le plateau peut évoquer aussi bien le temps suspendu, la nuit éternelle ou le monde féminin. Les visions de l'enfance abondent, comme pour signifier le sacrifice d'une vie adulte inaboutie : Ophélie apparaît plusieurs fois grimée en petite fille, comme plusieurs choristes dans les scènes hallucinatoires, tandis que le Spectre du père prend les traits d'un inquiétant clown blanc, doté des griffes de *Nosferatu*. Warlikowski minore en revanche les rapports troubles entre Hamlet et sa mère (comme a pu le faire, entre autres, Olivier Py avant lui…) : Gertrude demeure une figure froide et distante, comme un contrepoint réaliste aux visions de son fils. Enfin, la folie d'Ophélie constitue un autre visage de l'enfermement : à l'obsession d'Hamlet pour son passé répond le refuge de la jeune femme dans un monde intérieur protecteur, qui la soustrait progressivement à son entourage mortifère.

A ce foisonnement d'une grande force visuelle répond un plateau vocal tout aussi investi, qui reçoit une ovation méritée en fin de représentation. **John Osborn** impose un Hamlet d'une diction toujours étourdissante, servie par un sens dramatique très sûr. L'agilité reste remarquable sur toute la tessiture, avec une clarté d'émission notable dans les changements de registre. A ses côtés, **Adela Zaharia** se montre un cran en dessous pour la prononciation, avec un *vibrato* prononcé dans ses premières interventions. Elle séduit davantage dans ses grands airs, parmi les plus exigeants de la partition, faisant valoir le velouté de son timbre et son engagement toujours juste. **Jean Teitgen** assure une présence ténébreuse saisissante, avec une magnifique résonance et une projection souveraine. On retrouve avec bonheur le tempérament flamboyant de **Clémentine Margaine**, qui investit Gertrude d'une

voix gorgée de couleurs et d’intentions, au service d’un rôle qui lui va comme un gant. Les seconds rôles montrent aussi un haut niveau, au premier rang desquels **Julien Henric**, très engagé en Laërte, tout autant que **Laurent Naouri**, en spectre inquiétant. Enfin, le Choeur de l’Opéra de Paris complète cette réussite par sa cohésion et sa parfaite mise en place, démontrant toute son adéquation avec le répertoire national.



CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille. THOMAS : Hamlet. John Osborn (Hamlet), Adela Zaharia (Ophélie), Jean Teitgen (Claudius), Clémentine Margaine (Gertrude), Julien Henric (Laërte), Laurent Naouri (Spectre), Manase Latu (Marcellus), Vartan Gabrielian (Horatio), Chœur et Orchestre de l’Opéra national de Paris, Ching-Lien Wu (cheffe de chœur), Michael Schønwandt (direction musicale) / Krzysztof Warlikowski (mise en scène). A l’affiche de l’Opéra national de Paris, jusqu’au

9 octobre 2026. Crédit photo © Bernd Uhlig

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 02 juin 2026. A. P. BEMBO : Ercole amante. A. Wolf, D. Johnny, A. Kent, A. Vieira Leite, M. Beekman, J. Fuchs, T. Imart, S. Piau… Netia Jones / Leonardo García Alarcó

En 1662, **Francesco Cavalli**, le plus célèbre compositeur de son temps, écrit pour Paris et pour célébrer les noces du Roi Soleil, son opéra le plus extraordinaire, ***Ercole Amante***, sur un livret de l'abbé **Francesco Buti**. Quarante-cinq ans plus tard, son élève **Antonia Padoan Bembo**, que le roi vieillissant avait accueilli quelques années auparavant, compose son unique opéra préservé en

reprenant le même livret – à l'exception du prologue supprimé et de l'ajout de quelques vers – chose assez rare avant l'émergence de l'*opera seria* (et les mille opéras inspirés par les vingt-six livrets de Métastase) et rend à son tour hommage au roi qui lui avait octroyé une pension et à qui elle dédia toutes ses compositions, même si aucun document n'atteste d'une quelconque exécution de ses œuvres.

L'œuvre est un véritable OVNI lyrique, qui mêle les influences lullystes et vénitiennes, à partir d'un livret d'une grande qualité littéraire (Buti est également l'auteur d'un autre opéra écrit pour Paris, *L'Orfeo* de Luigi Rossi) et incroyablement moderne. Si l'opéra de Cavalli inspira sans conteste Lully dans la création de la tragédie lyrique, en 1707 Antonia Bembo subit à son tour l'influence du modèle lullyste dans de nombreux récits et airs de la partition qui fourmille de pépites musicales : l'ouverture somptueuse à six parties, là où Cavalli s'était contenté d'une brève *sinfonia*, l'*aria* d'entrée d'Ercole (« *Come si beffa amor* ») aux *tempi* contrastés, la véhémente réplique d'une Junon courroucée (« *E vuol dunque Ciprigna* »), chef-d'œuvre d'un *recitar cantando* tardif, mais toujours expressif, le chœur sublime « *Mormorate fiumicelli* », à attendrir les pierres, ou encore le bouleversant quatuor du dernier acte « *Dall'Occaso agli Eoi* ».

La création scénique de ce chef-d'œuvre singulier est confiée à la metteuse en scène britannique **Netia Jones** qui réalise également les décors et les costumes et qui propose une lecture décalée mais juste du héros herculéen. Celui-ci apparaît plutôt comme un anti-héros *effemminato*, dans la lignée d'un Néron ou d'un Héliogabale, dépeint comme bedonnant, adepte du *fast-food* graisseux et d'escrime (clin

d’œil à l’une des activités aristocratiques en vogue sous l’Ancien Régime) ; choix fort pertinent : en 1707, Louis XIV, dont Hercule est censé être le double allégorique, n’est plus le fringant jeune homme de vingt-huit ans qui avait épousé l’Infante d’Espagne. Sur le plateau, on passe d’un dispositif plutôt austère avec des colonnes métalliques latérales qui font écho à l’architecture de la salle, à des jardins à la française dont le tracé labyrinthique est une possible métaphore de l’amour volage, cruel et inconstant qui parcourt l’entièreté de l’intrigue. Les clins d’œil aux scénographies baroques abondent, grâce à une utilisation intelligente et efficace de la vidéo : les nombreux effets de perspective infinie évoquent plus d’une gravure des *libretti* du *Seicento*, tandis que les dieux (Vénus ou Neptune) descendent des cintres ou remontent du dessous (l’apparition des dieux se fait toujours verticalement). Les lumières d’**Ellen Runge** créent des effets spectaculaires, comme dans l’extraordinaire et envoûtante scène du Sommeil ou la terrifiante scène de l’apparition sépulcrale d’Eutiro sortant de son tombeau (un siècle avant l’émergence du roman et de l’opéra gothiques). Autre héritage lullyste, les ballets sont chorégraphiés un peu mécaniquement par **Maud Le Pladec**, mais en conformité avec la lecture décalée de l’intrigue. L’humour est bien présent dans le livret – et pas seulement à travers le personnage comique de Lychas – et si Netia Jones en amplifie parfois la portée, son propos est toujours efficient, à une exception près : lorsque Hercule revient transfiguré à la fin de l’opéra, il est accompagnée de la Beauté qui apparaît telle une bimbo à la gestuelle désarticulée ; cette scène capitale – allégorie des deux corps du Roi –, comme ce fut le cas pour la transfiguration d’Orphée ou de Jupiter dans la *Calisto*, est traitée sur un mode burlesque et c’est un total contre-sens. Malgré ce faux-pas, la mise en scène fonctionne admirablement.

Dans le rôle-titre, **Andreas Wolf** campe un Hercule ridicule avec l’abattage d’un Falstaff baroque. Sa voix superbement projetée n’est jamais prise en défaut par l’ampleur de la

salle. Junon est fort bien incarnée par une **Julie Fuchs** des meilleurs jours : intrigante à souhait et constamment attentive à la prosodie mouvante du texte, elle sait également s'imposer par sa présence très théâtrale, dont la silhouette et la coiffure évoquent étrangement l'héroïne « timburtonesque« de *Mars Attacks !* Vénus a les traits et la voix de **Sandrine Piau** dont la musicalité ne fait jamais défaut, mais dont l'amplitude vocale toujours intacte peine parfois à se projeter dans l'immense vaisseau parisien. Iole a la grâce juvénile d'**Ana Vieira Leite**, timbre à la fois fruité et délicat, qui forme un couple idéal avec l'Hyllus d'**Alasdair Kent**, ténor lumineux, personnage fragile mais vocalement solide et constamment émouvant. Admirable aussi la Déjanire de **Deepa Johnny**, tout en émotion contenue, tandis qu'on est suspendu aux lèvres de **Teona Todua**, somptueuse Pasithée dans l'extraordinaire scène de sommeil, dont l'irrésistible allégorie est campée par un **François Accar** tout droit sorti d'un Woodstock baroque. Les serviteurs ne sont pas moins luxueusement représentés : l'inénarrable **Marcel Beeckman** en Lychas crève l'écran par son timbre loufoque et surpuissant et compose avec le Page de **Théo Imart**, contre-ténor racé, doté d'un vrai sens du théâtre, un duo irrésistible. Une mention spéciale pour **Alex Rosen**, dans le double rôle de l'ombre d'Eutyre et de Neptune qui impressionne tant par sa voix abyssale que par son accoutrement de scaphandrier empêtré dans des tuyaux-tentacules qui lui donnent un air de poulpe géant. Enfin les rôles des trois Grâces sont idéalement tenus par **Danaé Monnier**, **Giulia Fichu-Sampieri** et **Dina Husseini** avec une belle homogénéité vocale. Sous l'égide de **Thibaut Lenaerts**, le **Chœur de chambre de Namur** est fidèle à son niveau d'excellence, grâce à une puissance sonore attentive aux nuances et à la précision de la diction toujours essentielle dans ce répertoire.

Dans la fosse, **Leonardo García Alarcón** dirige sa ***Cappella Mediterranea*** aux effectifs pléthoriques (plus de cinquante musiciens), enrichie de sonorités inattendues (cloche,

castagnettes) qui peuvent surprendre, mais qui illustre l'extraordinaire sens du théâtre qu'on lui connaît. La riche matière sonore devient sous les mains expertes du chef argentin l'écho théâtral du théâtre qui se joue sur scène. Une soirée à maints égards inoubliable.

_____

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 02 mai 2026. A. P. BEMBO : Ercole amante. A. Wolf, D. Johnny, A. Kent, A. Vieira Leite, M. Beekman, J. Fuchs, T. Imart, S. Piau… Netia Jones / Leonardo García Alarcón. Crédit photographique (c) Bernd Uhlig

---

CRITIQUE, opéra. PARIS. Opéra Bastille, le 24 février 2026. ADAMS : Nixon in China. T. Hampson, R. Fleming, J. Myers, C. Wetteregreen… Valentina Carrasco / Kent Nagano

Le 21 février 1972, le monde retint son souffle.

Les présidents Nixon et Mao allaient se rencontrer. On était à l'époque des tensions entre l'URSS et l'Occident et de la guerre du Vietnam. Les journalistes en firent leurs choux gras et le compositeur John Adams en fit un opéra, *Nixon in China*. Après avoir embrasé l'Opéra Bastille il y a trois ans, cet ouvrage revient aujourd'hui dans la même mise en scène de l'argentine Valentina Carrasco. Grand et fascinant spectacle… mais spectacle trop long (3 heures 30 avec entracte) ! La première partie est exaltante, la seconde traîne.

Dans la première, on est pris, envoûté par la musique répétitive, par la force des images sur la cruauté du régime chinois, par la grandeur quasi hollywoodienne des scènes de foule, par la beauté des voix. Dans la deuxième partie, l'action s'essouffle.

Trois actes. Dans le premier, tout flamboie. L'avion présidentiel américain surgit sous la forme d'un aigle gigantesque, aux ailes démesurées, aux yeux électriques. Nixon, son épouse, et le fidèle Kissinger sont accueillis avec déférence par le premier ministre chinois Chou En-lai. Un dialogue passionnant s'installe entre Mao et Nixon. Mao assène ses vérités. « *L'extrême gauche mène au fascisme, affirme-t-il* ». À méditer ! Pendant ce temps on voit au sous-sol, dans une lumière de brasier, des livres et des violons qu'on brûle, des intellectuels qu'on torture.

Dans le deuxième acte, Madame Nixon visite la Chine– la Chine du peuple, des paysans et travailleurs, mais aussi celle des traditions avec une spectaculaire rencontre avec un grand dragon débonnaire à la *Walt Disney*. Suivent des scènes cruelles que Madame Nixon ne peut supporter. Elle s'en va.

Le troisième acte se dissout en réflexions inutiles. Mao apparaît en chemise hawaïenne, son épouse en *body sexy*. Mais où va le monde ? Chou En-lai conclut l'opéra en questionnant : « *Qu'avons-nous fait de bien ?* » On se le demande !

Un *leitmotiv* traverse l'ouvrage : le *ping-pong.* Du *ping-pong* partout : à l'ouverture des actes, en représentation de sport de masse, en jeu à la gloire de Mao. A la fin, des tables de *ping-pong* descendent du ciel. Les tables de la loi ? Loi du *ping* et du *pong* ? Entre les scènes sont projetées de douloureuses séquences d'actualité filmées.

La musique est répétitive. Des formules sont sans cesse reprises, qui peuvent être les huit notes consécutives d'une gamme montante pendant toute l'introduction, mais qui sont plus diverses par la suite, avec des accents décalés, des modulations chromatiques. A deux ou trois reprises apparaissent des phrases mélodiques proches de citations wagnériennes.

Vocalement, la distribution est magnifique. **Thomas Hampson** – baryton royal, si l'on peut user de cet adjectif pour un président républicain – impose un Nixon ample et assuré. **Renée Fleming**, admirable musicienne, donne chair à une musique plutôt désincarnée : elle y fait passer un frémissement humain. Mao, c'est Myers – **John Matthew Myers** –, ténor aux aigus sonores et à la stature altière. Chou Enlai est puissamment chanté par **Xiaomeng Zhang**. En madame Mao, **Caroline Wettergreen** crève l'écran, flamboyante, éclatante de vocalises. **Joshua Bloom** prête à Kissinger sa voix de riche basse.

Kent Nagano, ce *maestro* internationalement respecté, fait admirablement sonner l'**Orchestre de l'Opéra national de Paris**. On imagine la concentration qui lui est nécessaire pour ne pas se tromper dans l'enchaînement des séquences qui semblent être toujours les mêmes mais qui sont malicieusement évolutives.

Il est rare d’avoir une aussi grande œuvre d’art lyrique faisant référence à des faits historiques que le public a pu connaître. Le signataire de ces lignes peut témoigner d’une rencontre personnelle en compagnie de quelques journalistes, à Paris, avec le président Nixon. Mais là, pas de quoi faire un opéra !…

CRITIQUE, opéra. PARIS. Opéra Bastille, le 24 février 2026. ADAMS : Nixon in China. T. Hampson, R. Fleming, J. Myers, C. Wetteregreen… Valentina Carrasco / Kent Nagano. Crédit photographique (c) Opéra nation de Paris

---

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 24 septembre 2025. VERDI : Aïda. S. Hernandez, E. M. Hubeaux, P. Beczala, R. Burdenko… Shirin Neshat / Michele Mariotti

Formidable *Aïda* à la Bastille ! Mais une *Aïda* comme on ne l'a jamais vue ! On n'est plus dans le monde des pharaons lustrés et des armées emplumées. Quand sonnent les célèbres trompettes, point de parade dorée ou de défilés grandioses, mais une cérémonie nocturne, éclairée à la bougie, où sont projetées des vidéos de peuples en détresse, de gens massacrés, de visages hagards. Le propos de la metteuse en scène iranienne Shirin Neshat est clair : montrer la face sombre de la guerre, dénoncer ses horreurs, glorifier les perdants. La résonance de ce spectacle nous donne le frisson dans le contexte politique international actuel. Il faudrait le montrer non seulement aux spectateurs de la Bastille… mais aussi aux membres de l'ONU !…

Il est représenté dans un décor à la forme cubique qui tourne sur lui-même, s'ouvre ou se referme au gré des scènes, enserrant ou libérant les personnages. Dans cette Egypte intemporelle, ce n'est plus la pyramide qui est à l'honneur

mais le cube. La géométrie est changée ! Mais le propos aussi… Shirin Neshat dénonce ces maux qu'elle connaît de chair et d'âme : fanatisme religieux, excès du pouvoir, misère de l'exil. Présenté pour la première fois au Festival de Salzbourg en 2017, son spectacle est puissant, cohérent, et colle à la musique et aux idéaux verdiens.

Il est servi par une distribution vocale de toute première qualité. De la soprano espagnole **Saioa Hernández**, dans le rôle-titre de Aïda, on admire la musicalité et le velours de sa voix, égal sur toute la tessiture. **Piotr Beczala**, vaillant, héroïque ou désespéré, fait briller le métal de sa voix, clair comme une épée. **Eve-Maud Hubeaux**, en Amnéris, est peut-être la triomphatrice de la soirée, qui vous vrille le coeur avec ses aigus triomphants lorsqu'elle lance ses imprécations et ses invectives, autant que son amour pour Radamès. Le baryton russe **Roman Burdenko**, vaillant Amonasro, impose la beauté et la densité sombre de son chant. Les belles basses profondes de **Krysztof Baczyk** (le roi) et **Alexander Köpeczi** (Ramfis) font de même. Le **Choeur de l'Opéra de Paris** est admirable – mais cela n'est pas une surprise.

Dans la fosse, le chef **Michele Mariotti** respire avec Verdi : il retient, relâche, retient encore, relâche à nouveau, impose une direction vivante, ménageant mille suspens au gré du déroulé du drame.

Résultat : on n'a peut-être pas droit à la scène du triomphe au moment du deuxième acte, quand les célèbres trompettes retentissent, mais ce triomphe, on l'a à la fin, quand la salle explose en bravos. C'est la salle qui l'offre au spectacle. Que les trompettes retentissent à nouveau – celles de la renommée !

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 24 septembre 2025. VERDI : Aïda. S. Hernandez, E. M. Hubeaux, P. Beczala, R. Burdenko… Shirin Neshat / Michele Mariotti. Crédit photo (c) ONP

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 9 juin 2025. MASSENET : Manon. Amina Edris / Roberto Alagna… Vincent Huguet / Pierre Dumoussaud

L'*Opéra Bastille* clôt sa saison avec une production de *Manon* de Jules Massenet, dirigée avec fougue et brio par Pierre Dumoussaud et mise en scène par Vincent Huguet. Si cette reprise de la production (créée en 2019) a déjà séduit le public parisien, la représentation du 9 juin 2025 restera marquée par l'entrée en scène magistrale de Roberto Alagna dans le rôle du Chevalier Des Grieux – reprenant le flambeau de son jeune collègue Benjamin Bernheim (lire ici notre première chronique) pour les 5 dernières

représentations. Une performance qui a électrisé la salle !

Dès son « *Je suis seul !* » lancé dans l'acte II, **Roberto Alagna** a captivé l'auditoire par sa présence vocale et dramatique. Son timbre toujours aussi solaire et immédiatement reconnaissable, son aisance dans les nuances (le chanteur a multiplié les *pianissimi* et des demi-teintes envoûtantes !) et son engagement physique ont offert un Des Grieux d'une intensité rare. Son « *En fermant les yeux* » (rêverie de l'acte II) fut un moment de grâce absolue, tandis que son rayonnement vocal dans l'acte « *de Saint-Sulpice* » et sa fureur désespérée dans le dernier acte ont montré l'étendue de son art. À 61 ans, le ténor prouve une fois de plus qu'il incarne les rôles lyriques français avec une maîtrise inégalée !



À ses côtés, la soprano égyptienne **Amina Edris** a déployé une voix souple et plutôt charnue pour camper l'héroïne fragile et capricieuse qu'est Manon. Son interprétation manque cependant de la profondeur psychologique requise (notamment dans la scène de la mort), tandis que la voix manque également de toute la puissance nécessaire pour remplir le vaste vaisseau qu'est l'Opéra Bastille. Le Lescaut du baryton polonais **Andrzej Filonczyk** possède, en revanche tout, ce qu'il faut pour affirmer ce rôle au cynisme sympathique : la voix est pleine, rayonnante, le personnage puissant. Tout comme l'excellentissime Comte Des Grieux de **Nicolas Cavallier,** décidément une des meilleures basses françaises, dont le personnage s'affirme en quelques mesures. Un bon Guillot (**Nicholas Jones**) et un excellent Brétigny (**Régis Mengus**) un exquis trio de péronnelles (d'où le timbre de **Marine Chagnon** ressort particulièrement), toute la distribution est soignée, jusqu'aux plus petits rôles, marque de la première maison lyrique de France.

À la tête d'un **Orchestre de l'Opéra national de Paris** des grands soirs, **Pierre Dumoussaud** livre une lecture dynamique et colorée de la partition, privilégiant les *tempi* vifs et les contrastes. La phalange parisienne offrent à entendre des sonorités riches et goûteuses, des bois savoureux, des cordes soyeuses et bien projetées, l'ensemble étant mené avec un *brio* soutenu par le jeune chef Français. De son côté, la mise en scène de **Vincent Huguet** s'avère à la fois minimaliste et élégante, transposée dans les Années 30 de Joséphine Baker - jouant sur des décors épurés (signés **Aurélie Maestre**), et des jeux de lumières (signés par **Christophe Forey**) pour souligner le drame intime. Si certains pourraient regretter un manque de folie dans l'acte de l'Hôtel de Transylvanie, la sobriété des choix renforce la centralité des personnages. Et le public n'a en tout cas pas boudé son plaisir… en faisant une fête particulièrement appuyée à l'ensemble des protagonistes de la soirée !

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 9 juin 2025. MASSENET : Manon. Amina Edris / Roberto Alagna… Vincent Huguet / Pierre Dumoussaud. Crédit photographique © Sébastien Mathé

CRITIQUE opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 26 mai 2025. MASSENET : Manon. A. Edris, B. Bernheim, A. Filoňczyk, N. Cavallier, R. Mengus… Vincent Huguet / Pierre Dumoussaud

Reprise de la mise en scène de Vincent Huguet, *Manon* de Jules Massenet triomphe à l'Opéra Bastille avec Amina Edris et Benjamin Bernheim, portés par la direction inspirée de Pierre Dumoussaud à la tête de l'Orchestre de l'Opéra national de Paris.

Si l'opéra, c'est l'instant de la représentation, cette *Manon* fait mouche ! Les deux protagonistes – Manon et le chevalier des Grieux – acteurs impliqués et émouvants, cultivent leur juvénile spontanéité (1er acte du coche à Amiens), le naturel intime de leurs amours (2ème acte) autant que les revers de leurs parcours. La soprano **Amina Edris** instaure d'emblée une simplicité doublée de luminosité dans « *Je suis encore toute étourdie* ». Lors de son accession au monde du luxe, le timbre clair gagne en brillance sur les coloratures et en élégance du phrasé (la *gavotte* du Cours-la-Reine). Tandis que sa virtuosité est sans faille dans tout ensemble, sa diction serait perfectible ; c'est d'ailleurs dans la fragilité des *pianissimi* de l'agonie que celle-ci est la plus compréhensible, soutenue par le halo de harpe et cor anglais.

La palme d'or revient ainsi au ténor franco-suisse **Benjamin Bernheim,** déjà auréolé par ce rôle chanté i*n loco* (en 2020 et 2022) et pour ceux de Roméo et de Werther. Ici, l'émotion véhiculée dans les airs emblématiques émeut – une grâce suspendue dans l'air du rêve (2ème acte), une ardeur palpable dans « *Ah, fuyez douce image !* ». La palette d'infinies nuances n'est jamais en défaut de timbre quand l'articulation et la compréhension sont optimales, a fortiori pour le parler des mélodrames. Aussi, leur duo de la reconquête au séminaire de Saint-Sulpice est d'une sublime intensité, différemment de celui pathétique des amants meurtris (La route du Havre).

Face au couple désuni par la société patriarcale et libertine, les rôles masculins s'imposent. La basse **Nicolas Cavallier** (le comte des Grieux) est un opposant de poids face à son fils (acte de Saint-Sulpice) : noblesse du ton, graves de velours, peut-être moins à l'aise dans le duo dialogué avec Manon. Le mordant du baryton **Andrzej Filoňczyk** qualifie bien le jeu trouble du Lescaut des premiers actes. Hélas la prosodie française n'est pas (encore) dans ses cordes… Les deux fêtards campent les altercations avec engagement en dépit des travestissements incongrus imposés au Brétigny interprété par

Régis Mengus et de la désinvolture de **Nicholas Jones** rajeunissant Guillot de Mortefontaine. Le trio des jeunes courtisanes, vêtues de costumes chamarrés, est d'une éclatante santé vocale avec la soprano **Ilanah Lobel-Torre**s, les mezzos **Marine Chagnon** et **Maria Warenberg**, issues de la troupe de l'Opéra national de Paris.



La réussite de cette production, c'est enfin la direction raffinée de **Pierre Dumoussaud** à la tête de l'**Orchestre national de l'Opéra de Paris** qui restitue l'infini talent de Massenet orchestrateur. Le chef enflamme les élans des duos amoureux, enrobe les mélodrames de couleurs transparentes et anime le pastiche des danses « baroques » (Cours-la-Reine) avec la complicité d'excellents musiciens. La belle projection du **Chœur de l'Opéra national de Paris** (préparé par **Ching-Lien Wu**) fait valoir les actes collectifs (le 2 et le 4) avec de

somptueux costumes de bal (**Clémence Pernoud**) mariant de chatoyants coloris. N'omettons pas la qualité du chœur féminin, introduisant le Tableau du séminaire de Saint-Sulpice. Si l'opéra est aussi le lieu public d'une réflexion sociétale, cette luxueuse production de *Manon* sur l'immense plateau de Bastille louperait-elle… le coche ?

En effet, les deux pics d'émotion de l'opéra-comique – « *Adieu notre petite table* » (2ème acte) et les ultimes soupirs d'ivresse avant la mort de l'héroïne – se perdent, en dépit d'éclairages ciblés. Sur le plateau de l'Opéra Comique en 2019, la mise en scène pourtant plus transgressive d'Olivier Py ménageait ces instantanés. En outre, quels atouts apporte la transposition vers les Années folles, choisie par l'équipe artistique de **Vincent Huguet** (mise en scène), **Aurélie Maestre** (scénographie) et **J.-F. Kessler (**chorégraphie). Certes, les années 1930 furent aussi tumultueuses que la Régence du roman de l'Abbé Prévost (matrice du livret) dans leur quête d'une libération sexuelle. Et l'imposante scénographie, conjuguée à l'animation du Cours-la-Reine et de la Maison de jeu les crédibilisent assurément : modernisme architectural, éclectisme des costumes, ballet performant des garçonnes avec danseurs.

Campé par **Danielle Gabou**, le rôle muet de Joséphine Baker, égérie afro- amérindienne des cabarets parisiens, interroge. Elle figure ici l'éducation de Manon au milieu interlope des spectacles Montmartrois. Dansées par Joséphine lors de baisser de rideau, les chansons *jazzy* additionnelles entrent en collision avec les « *Entractes* » composés par Massenet (un usage de l'opéra-comique au XIXe siècle). Dans ce milieu, la démonstration d'une Manon libérée passe donc en force à compter du 3ème acte. Car cette amoureuse certes sensuelle s'est livrée à De Grieux en lui confiant « *Je ne suis que faiblesse et fragilité* ». La jeune provinciale, devenue la proie du patriarcat concupiscent, est plus une victime sociale (emprisonnée et déportée) qu'une libérale, en habit masculin

dans la maison de jeu. Aussi, cette transposition et cette omniprésence de Baker nous lassent. Les trajectoires humaines de Manon souffrent du syndrome mémoriel de la mise en scène lyrique : cette production intimidante du XXIème siècle met les Années folles en abîme afin de vitaliser un opéra-comique dix-neuviémiste (1884), lequel revisite les mœurs libertines d'après une nouvelle de 173 …

Foin de réflexions, la première représentation n'en est pas moins ovationnée par le public !…

CRITIQUE opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 26 mai 2025. MASSENET : Manon. A. Edris, B. Bernheim, A. Filoňczyk, N. Cavallier, R. Mengus… Vincent Huguet / Pierre Dumoussaud. Crédit photographique © Sébastien Mathé

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 10 mai 2025. VERDI : Rigoletto. G. Gagnidze, S. Zamecnikova, D.

Korchak… Andrea Battistoni / Claus Guth

Un des chefs-d'œuvre de Giuseppe Verdi revient à l'affiche de l'Opéra de Paris, *Rigoletto*, dans la mise en scène de Claus Guth, créée en 2016 et reprise pour la seconde fois cette saison. Si la production n'est pas nouvelle, elle s'avère toujours aussi efficace et intéressante : une mise en scène moderne qui sert parfaitement l'œuvre, sans tomber dans un classicisme ronronnant, ni à chercher à raconter une autre histoire que celle du livret.

L'opéra s'ouvre avec la présence d'un acteur, double de Rigoletto vieilli (interprété par Henri **Bernard Guizirian**), portant au bras le lourd carton de ses souvenirs. Il en tire sa veste de bouffon, puis la frêle robe blanche tachée de sang de Gilda. De ce carton ouvert ressortent tous les souvenirs obsessionnels d'un père brisé. Derrière lui, le carton gigantesque qui compose la scénographie s'ouvre d'abord vers le haut puis sur les côtés. La cour de Mantoue est rassemblée à l'intérieur, comme une caisse de tristes jouets qui encombre un grenier. Les costumes sont issus de la Renaissance, tandis que la direction d'acteurs est réglée avec beaucoup d'équilibre, les chanteurs étant toujours à l'aise pour s'exprimer.

Dmitry Korchak (Le Duc de Mantoue) joue admirablement son personnage détestable, dégageant par ses mouvements une dégoûtante assurance, pleine de prétention. Si les qualités d'acteur du ténor sont indéniables, et que sa voix est très belle, il lui arrive cependant d'être en retard avec

l’orchestre. Le chœur maison, que l’on sait parfois réticent au jeu scénique, est plus vivant qu’à son habitude, jouant des sentiments de surprise et de frayeur à l’arrivée de Monterone, glaçant Daniel Giulianini à la diction parfaite et au timbre précis. Frappé par la malédiction, Rigoletto – incarné par **Georges Gagnidze** – apparaît abattu, comme le souffle coupé. Nous apprenons à l’entracte que le rôle-titre est souffrant, mais qu’il assurera tout de même l’intégralité de la représentation… ce qui peut expliquer le léger voile sur sa voix, sans obérer les grandes qualités artistique et vocale du baryton géorgien. Gilda est interprétée par la très « callasienne » **Slàvka Zámečníková**. Tout lui semble naturel et facile, l’air “*Caro Nome*” est chanté avec le détachement candide et charmant d’une adolescente devenant femme. Brillante idée à ce moment, où Rigoletto ne regarde jamais directement sa fille, car il ne la voit pas, mais seulement des doubles de Gilda, enfant ou adolescente. Les trois doubles de Gilda sont élèves à l’école de danse de l’Opéra de Paris : elles dansent avec grâce et innocence. Gilda, devenue adulte, les quitte. L’enlèvement de Gilda est également porté par une magnifique idée de mise en scène, où les chœurs sont vêtus de noir et sont masqués de blanc, distillant une atmosphère à la fois infernale et élégante. Sparafucile est interprété par la basse russe **Alexander Tsymbalyuk**, hiératique et discret, comme doit être un bon tueur à gages. La voix est pleine et sonore, mais la diction approximative. Enfin Maddalena se fait terriblement méchante et diabolique, sous les traits de **Justina Gringytė**.

Le **Chœur et l’Orchestre de l’Opéra de Paris** s’avèrent à la fois précis et lyriques, sous la baguette du chef italien **Andrea Battistoni**. Pendant l’ouverture, vibrante, il ose des nuances forte sans concession, laissant pleinement s’exprimer les passions propres à la partition de Verdi. Lors des airs et des chœurs, l’orchestre ne se fait pas bêtement un accompagnateur discret mais se pose un véritable acteur du drame, riche et éloquent à la fois !



CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 10 mai 2025. VERDI : Rigoletto. G. Gagnidze, S. Zamecnikova, D. Korchak… Andrea Battistoni / Claus Guth. Crédit photographique © Benoîte Fanton

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 2 mai 2025. PUCCINI : Il Trittico. A. Grigorian, R. Burdenko, M. Kiria, J. Guerrero, K. Mattila… Christoph Loy / Carlo Rizzi

Il Trittico **de Giacomo Puccini, actuellement présenté à l'Opéra Bastille – dans une production (issue du Festival de Salzbourg) réunissant Asmik Grigorian dans les trois rôles féminins principaux, Christoph Loy à la mise en scène et Carlo Rizzi à la direction musicale -, est un événement lyrique d'une rare puissance, où la cohérence artistique et émotionnelle atteint des sommets. Ce triptyque puccinien – *Il Tabarro*, *Suor Angelica*et *Gianni Schicchi* (ici inversé en faisant commencer le spectacle par *Gianni Schicchi* et finir avec *Suor Angelica*, pour mieux respecter le crescendo émotionnel des trois partitions pucciniennes…), bien que composé de trois opéras aux tonalités contrastées, trouve ici une interprétation unifiée, profondément humaine, portée par une distribution exceptionnelle, à commencer par Asmik Grigorian, qui livre une incarnation bouleversante dans ses trois rôles.**

La soprano lituanienne, déjà acclamée dans la cité autrichienne pour ses interprétations de *Salomé* et *Tosca*, relève ici un défi d'ampleur : incarner les trois héroïnes principales, chacune radicalement différente. Dans *Gianni Schicchi*, elle incarne **Lauretta**, déployant une voix plus légère, presque espiègle, tout en gardant une présence scénique irrésistible. Son *« O mio babbino caro »*, sans mièvrerie, est un moment de grâce absolue. Dans *Il Tabarro*, elle est **Giorgetta**, épouse tourmentée, prisonnière d'un mariage sans amour. Son timbre à la fois chaud et tranchant, son jeu physique intense, traduisent une sensualité désespérée et une vulnérabilité poignante. Enfin, ***Suor Angelica*** est incontestablement son plus grand moment : son *« Senza mamma »* est déchirant, d'une pureté vocale et d'une expressivité qui rappellent les grandes tragédiennes lyriques. Elle incarne la douleur sacrée de la religieuse avec une sobriété bouleversante, et cette performance confirme Grigorian comme l'une des plus grandes chanteuses-actrices de sa génération, capable de traverser tous les registres – du vérisme sombre à la comédie piquante – avec une maîtrise stupéfiante.

Si **Asmik Grigorian** domine légitimement les critiques par son tour de force vocal et dramatique, les autres membres de la distribution méritent tout autant les éloges pour leur contribution à cette production magistrale d'*Il Trittico*. Puccini exige des chanteurs à la fois puissants et subtils, capables d'incarner des personnages complexes en quelques phrases musicales, et cette édition à l'Opéra Bastille comble toutes les attentes. Dans *Gianni Schicchi*, **Misha Kiria** est tout simplement irrésistible dans le rôle-titre. Son sens du timing comique, sa voix puissante et son charisme scénique font de lui le pivot de cette farce noire. Son *« Ah! Birbante! »* est un régal d'expressivité. **Alexey Neklyudov** apporte une fraîcheur juvénile et une voix rayonnante à son rôle, notamment dans son air *« Firenze è come un albero fiorito »*, chanté avec une ardeur contagieuse. Tous les interprètes de la Famille Donati (dont **Scott Wilde** en Simone

et **Enkelejda Shkosa** en Zita) forment un ensemble hilarant et parfaitement coordonné, alternant grotesque et cynisme avec brio. Dans *Il Tabarro*, **Roman Burdenko** impose une présence vocale et scénique formidable. Son monologue *« Nulla! Silenzio! »* est un moment d'une intensité poignante, où sa voix riche et son jeu empreint de rage contenue font de Michele bien plus qu'un mari trompé : un homme brisé par la vie. De son côté, **Joshua Guerrero** (Luigi) livre une interprétation ardente et désespérée du jeune amant. Son *« Hai ben ragione »* fuse avec une clarté et une puissance qui contrastent tragiquement avec son destin funeste, tandis qu'**Enkelejda Shkosa** apporte une touche à la fois grotesque et touchante à son rôle, avec un timbre chaud et une caractérisation savoureuse. Dans *Suor Angelica*, la légendaire soprano finlandaise **Karita Mattila** incarne une Zia Principessa à l'autorité glaçante. Sa voix assombrie par les ans, et son phrasé implacable font de leur duo avec Grigorian (*« Nel silenzio »*) l'un des sommets dramatiques de la soirée. Toutes les sœurs du couvent brillent par leur engagement, créant une atmosphère à la fois sacrée et oppressante, avec une mention spéciale pour la Genovieffa souple et gracieuse de **Margarita Polonskaya.**



Christoph Loy, connu pour son approche introspective, opte pour une esthétique dépouillée mais hautement symbolique. Plutôt que de coller au réalisme traditionnel, il propose un cadre unifié : un même décor modulable (une structure de bois évoquant tour à tour la péniche de *Il Tabarro*, le cloître de *Suor Angelica* et la chambre mortuaire de *Gianni Schicchi*) souligne les thèmes communs – la mort, la culpabilité, la rédemption. *Gianni Schicchi*, plus dynamique, joue sur l'absurdité grinçante de la famille vorace, tout en gardant une noirceur sous-jacente. *Il Tabarro* devient une tragédie claustrophobique, où les corps s'entrechoquent dans l'ombre, tandis que la lumière (signée **Olaf Winter**) joue un rôle narratif crucial. Quant à *Suor Angelica,* sa mise en scène s'avère d'une sobriété monacale, presque cinématographique, centrée sur le visage de Grigorian, dont les micro-expressions racontent toute la douleur. Loy évite le pittoresque pour creuser l'âme des personnages, et cela fonctionne magnifiquement.

Enfin, sous la baguette de **Carlo Rizzi**, et à la tête d'un **Orchestre de l'Opéra national de Paris** des grands soirs, la musique de Puccini respire, explose et chuchote avec une précision diabolique. L'orchestre déploie une palette infinie : les piquants éclats comiques de *Gianni Schicchi*, où chaque instrument semble participer à la farce, les sombres grondements d'*Il Tabarro*, où les cuivres menaçants évoquent le destin implacable, ou encore les cordes envoûtantes et les harpes célestes de *Suor Angelica*, d'une spiritualité envoûtante. Rizzi capte parfaitement les nuances de chaque volet, tout en maintenant une cohérence musicale globale.

À ne manquer sous aucun prétexte – un des sommets de la saison lyrique parisienne !…



CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 2 mai 2025. PUCCINI : Il Trittico. A. Grigorian, R. Burdenko, M. Kiria, J. Guerrero, K. Mattila… Christoph Loy / Carlo Rizzi. Crédit photographique © Guergana Damianova

VIDEO: Teaser d’ « *Il Trittico* » par Christoph Loy à l’Opéra Bastille