

CRITIQUE, opéra. BORDEAUX, Auditorium. HOLMES : La Montagne noire. A. Extrémo, J. Henric, H. Carpentier, G. Worms... Dominique Pitoiset / Pierre Dumoussaud

Après Dortmund en 2024, l'Auditorium de Bordeaux rend hommage à la figure d'Augusta Holmès, l'une des deux compositrices à avoir eu l'honneur d'une création à l'Opéra de Paris au XIXe siècle, avec *La Montagne noire* (1895) : d'une inspiration inégale, ce drame romantique aux effluves orientalistes convainc surtout par son interprétation exemplaire.

Si Louise Bertin avait déjà vu son *Esmeralda* [recréé en 2008 à Montpellier](#), c'est désormais au tour d'Augusta Holmès (1847-1903) de bénéficier d'un regain d'intérêt, largement porté par le travail du *Palazzetto Bru Zane*. Le Centre de musique romantique française a [notamment publié un ouvrage d'Hélène Cao](#), qui restitue le parcours tourmenté de cette figure des débuts de la IIIe République, capable de s'imposer dans un milieu masculin. En consacrant son dernier numéro à *La Montagne noire*, la revue *L'Avant-Scène Opéra* s'inscrit dans ce mouvement et signe son premier volume dédié à une compositrice : une initiative évidemment à saluer !

D'origine irlandaise, Holmès grandit à Paris et se forme notamment auprès de César Franck. Ses dons au piano

s'accompagnent d'un goût pour l'écriture de ses textes, ce qui lui vaut d'acquérir une reconnaissance solide dans le domaine de la mélodie. Elle s'oriente ensuite vers de grandes fresques orchestrales à caractère patriotique, célébrant le centenaire de la Révolution française ou soutenant l'émancipation de jeunes nations (Irlande, puis Pologne). A l'instar de son ami Saint-Saëns, qui l'a demandé en mariage sans succès, elle peine à faire créer ses ouvrages lyriques. Seul son quatrième et dernier opéra parvient à briser ce plafond de verre, après une attente de neuf ans : composée en 1884, *La Montagne noire* ne trouve le chemin des planches qu'en 1895. L'accueil, tant public que critique, ne rencontre toutefois pas le succès espéré, pour différentes raisons. Après la défaite de 1870, son wagnérisme revendiqué passe mal parmi les revanchards, alors que seuls les effets de masse (également proches de Berlioz) ou l'élaboration de son propre livret, la rapproche du maître de Bayreuth. Un concert [donné à Metz en 2023](#) avait ainsi permis de comparer utilement ces filiations. Si les pages guerrières, aux verticalités raides et volontiers répétitives, ne la montrent pas à son meilleur, Holmès séduit davantage dans la variété des parties intimistes. Particulièrement, les airs dévolus à Yamina montrent tout son goût pour un orientalisme capiteux, enrichi de détails d'orchestration raffinés. Les duos d'amour sont aussi très bien écrits, rappelant toute la tradition française à laquelle elle se rattache, de Gounod à Massenet.

Le livret, que la compositrice a écrit sans l'aide de son compagnon, le poète parnassien **Catulle Mendès**, concentre en revanche les principales réserves, surtout pour un public contemporain. Sa vision conservatrice s'avère problématique dans ses dimensions identitaires, religieuses et patriarcales, opposant frontalement la civilisation turque aux racines chrétiennes du Monténégro. Comme un traumatisme transmis de génération en génération, la détestation résolue de l'envahisseur lui prête tous les défauts, sans nuances. La séductrice Yamina se voit ainsi rapprochée de la figure fautive d'Eve, en un raccourci misogynie troublant. De même, la représentation du rôle soumis de la femme à son mari – que l'héroïne appelle à plusieurs reprises son « maître » – laisse songeur, surtout de la part d'un caractère aussi trempé que

celui d'Holmès. Faut-il y voir une concession de la compositrice aux conventions de son temps, afin d'accéder à son *graal*, l'Opéra de Paris ? Quoi qu'il en soit, le récit agace autant qu'il tourne en rond, multipliant les mêmes schémas de séduction-séparation entre Yamina (personnage à mi-chemin entre Carmen et Dalila) et le faible Mirko – lui-même toujours flanqué de son « *ami-sparadrap* » Aslar, agissant comme une sorte de conscience culpabilisante et destructrice.



Pour porter le tempérament haut en couleurs de Yamina, il fallait certainement une interprète de la trempe d'**Aude Extrémo**, qui brûle les planches à force d'engagement. On peut bien entendu lui reprocher une émission trop sonore dans les *forte*, comme un médium discret en comparaison, mais l'investissement dramatique de la Française fait mouche dans ce rôle, faisant valoir un timbre splendide dans les graves. On aime aussi la diction et l'élégance des phrasés de **Julien Henric** (Mirko), malgré quelques détimbrages et perte de substance dans l'aigu. Plus solide sur toute la tessiture,

Hélène Carpentier compose une Helena vibrante et solaire, aux côtés d'un **Guilhem Worms** non moins convaincant dans les raideurs moralisantes de l'autorité spirituelle. Si l'art déclamatoire de **Tassis Christoyannis** (Aslar) compense son timbre fatigué, **Marie-Andrée Bouchard-Lesieur** impressionne davantage encore par sa technique superlative, au service d'une interprétation de grande classe.

Enfin, le **Chœur de l'Opéra de Bordeaux** se délectent de la conduite attentive de **Pierre Dumoussaud**, soucieux des équilibres et de la coordination avec la fosse d'orchestre. Le chef français parvient à éviter toute emphase dans cette musique déjà sensiblement chargée, tout en différenciant admirablement les climats.

Afin d'accueillir les effectifs considérables requis dans la vaste fosse, le choix de l'Auditorium s'est imposé. Faut des ressources techniques offertes par le Grand-Théâtre, la mise en scène de **Dominique Pitoiset** opte logiquement pour l'épure, en imaginant une dernière répétition sans public, captée par les micros. On entend ainsi en voix *off* les instructions d'**Alexandre Dratwicki** (directeur artistique du *Palazzetto Bru Zane*), qui rappelle à toutes ses équipes la nécessité d'éviter tout bruit parasite. Son humour noir fait grincer quelques dents, lorsqu'il déclare malicieusement « *mieux vaut mourir que tousser* ». Sur scène, ce théâtre dans le théâtre amuse par sa simplicité, tout en offrant une entrée plus ostensible à Aude Extrémo, en retard et sans partition. En s'emparant de l'écran de son voisin Julien Henric, elle affirme déjà son emprise sur lui, comme un mélange troublant entre rôle et réalité. Au fil des actes, la répétition se transforme peu à peu pour embrasser une représentation plus proche du livret, en resserrant l'attention sur les personnages principaux.

CRITIQUE, opéra. BORDEAUX, Auditorium. HOLMES : La Montagne noire. Aude Extrémo (Yamina), Hélène Carpentier (Helena), Marie-Andrée Bouchard-Lesieur (Dara), Julien Henric (Mirko), Guilhem Worms (Le Père Sava), Tassis Christoyannis (Aslar), Chœur de l'Opéra National de Bordeaux, Salvatore Caputo (chef de chœur), Orchestre national Bordeaux Aquitaine, Pierre Dumoussaud (direction musicale) / Dominique Pitoiset (mise en scène). A l'affiche de l'Auditorium de Bordeaux les 19 et 22 mai 2026. Crédit photographique © Frédéric Desmesure

CRITIQUE, opéra. LILLE, Opéra de Lille, le 9 mai 2026. MOZART : La Flûte enchantée. Suzanne Andrade et Barrie Kosky / Riccardo Bisatti

A l'Opéra de Lille, la féerie visuelle imaginée par Suzanne Andrade et Barrie Kosky revisite *La Flûte enchantée* de W. A. Mozart, accueillie par un succès public chaleureux, comme ailleurs dans le monde : malgré quelques réserves sur les conséquences dramaturgiques du concept, l'imaginaire dédié au cinéma muet expressionniste allemand des années 1920 séduit par sa fantaisie

délurée et accessible à tous – petits comme grands.

La Flûte enchantée figure parmi les cinq opéras les plus joués au monde, toutes langues confondues, et reste le premier donné en langue allemande. Entre théâtre populaire et élévation philosophique, son livret foisonnant conjugue des références maçonniques et des figures symboliques telles qu'Isis et Osiris, tout en incluant des éléments plus problématiques pour une lecture contemporaine, de la misogynie à la promotion du patriarcat. Comment rendre lisible cette complexité sans en trahir l'esprit, ni en alourdir le propos ?

Confronté à ces questionnements, Barrie Kosky, ancien directeur général de la *Komische Oper Berlin* (2012-2022) – et déjà applaudi *in loco* dans *Semele* de Haendel en 2022 -, a choisi une approche originale centrée sur la simplification des enjeux, sous forme de conte initiatique. La principale novation vient du remplacement des dialogues parlés par des intertitres à la manière des films muets, accompagnés au *piano* (extraits des *Fantaisies* K. 397 et K. 475 du même Mozart). Le spectateur gagne ainsi en rythme ce qu'il perd en compréhension des références précitées (toujours présentes dans le texte chanté), dont l'explicitation du sens apparaît dès lors contournée. L'idée s'avère brillante en ce qu'elle évite les tunnels parlés, parfois mal servis par les chanteurs, mais réduit l'épaisseur psychologique des personnages, en particulier ceux dévolus au contraste comique. Ainsi de Papageno et Papagena, qui perdent l'essentiel de leur place de contrepoids populaire et terrien face au chemin d'élévation spirituelle et intellectuelle emprunté par Tamino.

D'où vient pourtant que le spectacle fascine, à l'instar d'autres productions de **Barrie Kosky**, tout aussi audacieuses dans les transformations opérées (voir notamment sa *Carmen* à Francfort) ? Le concept, imaginé avec **Suzanne Andrade**,

consiste à plonger le spectateur dans un *maëlstrom* d'images animées, projetées sur un unique mur blanc, dans lequel s'insèrent les chanteurs à la manière d'automates. La réalisation technique virtuose impressionne par sa précision millimétrée, autant que par l'imaginaire visuel d'une incroyable richesse dans la variété de ses emprunts, en hommage à l'âge d'or du cinéma muet au début du XXe siècle. Toute une série d'icônes emblématiques est ainsi convoquée, du vampire *Nosferatu* à *Betty Boop* (inspirée de l'actrice américaine Louise Brooks), en passant par Buster Keaton. L'exagération et la déformation des perspectives, caractéristiques de l'expressionnisme, s'accompagne quant à elle d'une stylisation du graphisme, avec quelques ajouts issus de l'Art nouveau et de l'Art déco. Quelques éléments propres au cabaret viennent aussi rythmer l'ensemble, en un humour bon enfant et souvent inattendu dans ses assemblages poétiques et surréalistes.



Face à cette réussite visuelle, le plateau vocal réuni se montre de haute tenue, jusque dans le moindre second rôle. Ainsi du Tamino au chant éloquent de **Mingjie Lei**, dont la voix blanche séduit par sa clarté d'articulation et son opulent médium. La Pamina de **Natasha Te Rupe Wilson** n'est pas en reste dans l'élégance des phrasés, soutenus par une attention au texte. On apprécie également le timbre gourmand et parfaitement projeté de **Jarrett Ott** (Papageno), dont la réduction du rôle parlé ne peut malheureusement lui offrir toutes les ressources drolatiques attendues. La voix plus légère de **Regina Koncz** (La Reine de la Nuit) se régale des vocalises, d'une souplesse aérienne, sans donner une dureté excessive à son interprétation. **Adrien Mathonat** (Sarastro) se distingue quant à lui par sa noblesse de phrasés, tandis qu'**Elmar Gilbertsson** apporte à Monostatos une palette de couleurs étonnamment variée pour ce rôle, souvent plus ténébreux.

Enfin, le jeune **Riccardo Bisatti** (né en 2000) anime la soirée d'un geste aussi élégant qu'allégé, malgré quelques traits appuyés dans les *tutti* lors de l'ouverture. Surtout, sa capacité à ne jamais couvrir le plateau s'accompagne d'une sensibilité admirablement différenciée pour alterner entre les tempéraments tragique et comique.



CRITIQUE, opéra. LILLE, Opéra national de Lille, le 9 mai 2026. MOZART : La Flûte enchantée. Mingjie Lei (Tamino), Natasha Te Rupe Wilson (Pamina), Jarrett Ott (Papageno), Regina Koncz*, Alma Ruoqi Sun (La Reine de la Nuit), Adrien Mathonat (Sarastro, L'Orateur), Elmar Gilbertsson (Monostatos), Judith Fa (Papagena), Galina Ermakova (piano forte), Chœur de l'Opéra de Lille, Virginie Déjos (Cheffe de chœur), Orchestre National de Lille, Riccardo Bisatti (direction musicale) / Suzanne Andrade et Barrie Kosky (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra national de Lille, à Lille, jusqu'au 26 mai 2026. Crédit photographique (c) Frédéric Iovino

CRITIQUE, opéra (en version de concert). PARIS, Théâtre des Champs-Élysées, le 19 avril 2026. C. Hilley, B. Mulligan, S. Youn, R. Nash... Orchestre Philharmonique de Rotterdam, Yannick Nézet-Séguin (direction)

Après *L'Or du Rhin* et [La Walkyrie](#), Yannick Nézet-Séguin poursuit sa tournée européenne dédiée au cycle du *Ring* de Richard Wagner, en s'intéressant cette fois à l'anti-héros *Siegfried*. Un plateau vocal de premier plan reçoit un triomphe mérité sous les ors du Théâtre des Champs-Élysées.

Souvent considéré comme l'opéra le plus complexe à appréhender du *Ring*, *Siegfried* (terminé en 1871 mais seulement créé en 1876) surprend par la variété de ses harmonies orchestrales, en particulier son premier acte dévolu aux surnoiseries entre le héros et son père adoptif. Tout chef ne peut que se régaler de l'exploration ténébreuse des manigances de Mime, où Wagner fait ressortir les graves de son orchestration, tandis que le récit initiatique de Siegfried laisse davantage de place à la naïveté de ses lignes brutes. Si le personnage principal peut dérouter par son arrogance et son impulsivité (lui qui se dit « sot et sans peur »), il fascine également par sa capacité à

ressentir la nature autour de lui, à travers de magnifiques scènes descriptives de dialogue avec les oiseaux au II, avant que la révélation de l'amour pour la Walkyrie ne lui ouvre des horizons radieux, au III. Le duo conclusif trouve ainsi une expansivité à laquelle Wagner s'est jusqu'alors refusé, laissant la mélodie embraser les élans des deux tourtereaux. Le mémorable thème final est repris dans *L'Idylle* de Siegfried, un poème symphonique pour orchestre de chambre composé en 1870 pour l'anniversaire de sa femme Cosima.

Le chef québécois **Yannick Nézet-Séguin** (né en 1975) marque une nouvelle fois les esprits en tournant le dos à une tradition germanique plus architecturée, en allégeant sensiblement les textures pour mettre en valeur la fluidité des enchaînements, aux rebonds vifs et sans *vibrato*. Cette agilité féline est suivie par la discipline admirable de l'**Orchestre Philharmonique de Rotterdam**, entièrement acquis à la lecture de son ancien chef principal (entre 2008 et 2018). Comme pour les concerts précédents, le plateau vocal réuni autour de lui comble ô combien les attentes – ce qui reste une gageure pour ce répertoire nécessitant des voix hors normes. Ainsi du spécialiste du rôle-titre **Clay Hilley** (Siegfried), déjà entendu à Bayreuth en 2023 ([voir notamment *Tristan et Isolde*](#)), qui impose une endurance à toute épreuve pour braver l'éclat requis. Le ténor américain sait aussi trouver des phrasés pétris d'humanité dans la sobriété des *piani*, notamment en voix de tête, sans parler de sa diction proche de la perfection.

On aime aussi le Mime dramatiquement incarné de **Ya-Chung Huang**, qui n'a pas son pareil pour faire vivre le *brio* fantasque de son personnage. Les interprètes ont fait le choix bienvenu d'une version de concert d'une belle vitalité, en suivant chaque péripétie à la lettre. A ce jeu-là, le ténor taïwanais se distingue, en faisant valoir l'expérience scénique acquise lors de son passage dans la troupe de la *Deutsche Oper Berlin* (entre 2018 et 2024). Son Mime plus

chantant qu'à l'accoutumée bénéficie de sa maîtrise technique sur toute la tessiture, particulièrement son médium superlatif. Comme pour le volet précédent, **Brian Mulligan** fait valoir un Wotan de grande classe, entre qualités d'articulation et art de la déclamation, malgré un léger manque de graves par endroits. Remplaçante de Tamara Wilson, **Rebecca Nash** donne un large *vibrato* à sa Brünnhilde, à la composition d'une fragilité troublante, à même de rendre crédible les ambivalences de son rôle. La voix ample et soyeuse de **Wiebke Lehmkuhl** (Erda) nous régale d'un timbre splendide, d'une superbe résonance, tandis que la basse profonde de **Soloman Howard** (Fafner) impose la présence physique idoine. Très à l'aise au niveau interprétatif, **Samuel Youn** (Alberich) accentue à merveille les outrances de sa brève intervention, au comique volontairement grotesque. Enfin, malgré une entrée un rien trop timide, **Julie Roset** (Waldvogel) ravit par sa musicalité lumineuse dans les aigus.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre des Champs-Élysées, le 19 avril 2026. WAGNER : Siegfried. Clay Hilley (Siegfried), Ya-Chung Huang (Mime), Brian Mulligan (Wanderer), Samuel Youn (Alberich), Rebecca Nash (Brünnhilde), Wiebke Lehmkuhl (Erda), Soloman Howard (Fafner), Julie Roset (Waldvogel), Rotterdams Philharmonisch Orkest, Yannick Nézet-Séguin (direction musicale). A l'affiche du Théâtre des Champs-Élysées le 19 avril 2026. Crédit photographique (c)

CRITIQUE, opéra. LIEGE, Opéra royal de Wallonie, le 10 avril 2026. DONIZETTI : Lucrezia Borgia. J. Pratt, D. Korchak, L. Boulianne, M. Mimika... Jean-Louis Grinda / Giampaolo Bisanti

À l'Opéra Royal de Wallonie-Liège, le drame romantique dédié au destin tourmenté de *Lucrece Borgia*, adapté de Victor Hugo par Gaetano Donizetti et son librettiste, profite de la pyrotechnie vocale de Jessica Pratt et de la direction brûlante de Giampaolo Bisanti.

Figure de la Renaissance et des luttes intestines entre les grandes familles des villes italiennes, Lucrece Borgia a longtemps représenté le symbole de la courtisane avide de pouvoir, prête à toutes les corruptions et assassinats pour maintenir son statut. Si son rôle a été récemment réhabilité par les historiens, il n'en est rien en 1833, lorsque Victor Hugo en fait l'héroïne d'une de ses pièces les plus fameuses. Le Français imagine un personnage fascinant d'ambiguïtés, entre monstre de cruauté et mère inquiète pour son fils incestueux. L'immense succès à Paris donne l'idée d'une adaptation par Donizetti (sans l'accord de Hugo), qui simplifie à l'excès les péripéties du livret : paradoxalement, ces coupures donnent une coloration fiévreuse au début de

l'opéra, qui claque comme une déflagration en mettant en scène l'affrontement de la Borgia face au chœur hostile.

Si les ressorts de l'action sont résolument expédiés, la variété de l'inspiration de Donizetti se nourrit d'un lyrisme flamboyant, dont Verdi se souviendra pour son premier succès Nabucco (1842). C'est précisément cet élan dont se saisit **Giampaolo Bisanti**, autour de vifs *tempi*. Le directeur musical de l'Opéra Royal de Wallonie se joue admirablement des variations d'atmosphère incessantes, même s'il a parfois tendance à couvrir le plateau dans les ensembles. Sa direction franche et directe reste toutefois un des moments forts de la soirée, à même de faire vivre la présence décisive de l'orchestre dans cette partition.

Le plateau vocal réuni apporte beaucoup de satisfactions, notamment dans la remarquable homogénéité des seconds rôles. On ne peut malheureusement pas en dire autant des interprètes principaux, mal assortis. Ainsi de **Dmitry Korchak**, qui compose un Gennaro rageur et fort en voix, mais incapable de baisser le volume pour trouver des phrasés plus subtils en dernière partie, notamment dans son air au II. **Marko Mimica** (Alfonso) possède de semblables qualités de projection, mais n'évite pas quelques raideurs dans l'articulation. Après avoir été réunies dans *Les Capulets et les Montaigus* de Bellini à l'Opéra de Reims en 2013, **Jessica Pratt** (Lucrèce) et **Julie Boulianne** (Orsini) se retrouvent une nouvelle fois pour faire briller les éclats du *bel canto*. Si leur envergure vocale est plus modeste en comparaison de leurs partenaires masculins, elles se distinguent par leur musicalité et leur raffinement, à même d'affronter les transitions avec une souplesse bienvenue. La soprano australienne fait face à son rôle périlleux avec un bel aplomb, se jouant aisément des vocalises. Les demi-teintes du premier acte laissent entrevoir un personnage plus fragile qu'il n'y paraît, confronté à la découverte inattendue de son fils, avant de révéler un tempérament plus affirmé face à son mari jaloux.

La mise en scène de **Jean-Louis Grinda**, ancien directeur général et artistique de la maison Liégeoise entre 1996 et 2007, joue la carte d'une lisibilité un rien trop signifiante dans son expression visuelle. Ainsi, des tableaux de grands maîtres qui jalonnent le récit sur les côtés, enfermant Lucrèce dans l'archétype « Madonne ou putain ». Le regard soupçonneux du mari sur sa femme alterne avec le fantasme d'une mère idéalisée par la religion. Cette double tutelle agit sur Lucrèce comme une morale oppressante, tandis qu'un jeune garçon grimé en ange lui rappelle son calvaire à plusieurs moments clés du récit.

CRITIQUE, opéra. LIEGE, Opéra royal de Wallonie, le 10 avril 2026. DONIZETTI : Lucrezia Borgia. Jessica Pratt (Lucrezia Borgia), Julie Boulianne (Maffio Orsini), Dmitry Korchak (Gennaro), Marko Mimica (Don Alfonso), Roberto Covatta (Jeppo Liverotto), Luca Dall'Amico (Don Apostolo Gazella), Marco Miglietta (Oloferno Vitellozzo), Francesco Leone (Gubetta), William Corrà (Astolfo), Rocco Cavalluzzi (Ascanio Petrucci), Orchestre et Choeurs de l'Opéra Royal de Wallonie-Liège, Giampaolo Bisanti (direction musicale) / Jean-Louis Grinda (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra royal de Wallonie, à Liège, jusqu'au 18 avril 2026. Crédit photographique (c) ORW-Liège / J.Berger

CRITIQUE, opéra. LYON, Opéra de Lyon, le 29 mars 2026. BRITTEN : Billy Budd. S. M. Plumb, P. Appleby, D. Welton... Richard Brunel / Finnegan Downie Dear

Huis-clos aussi sombre que fascinant, *Billy Budd* de Benjamin Britten fait une entrée réussie au répertoire de l'Opéra national de Lyon : la production de Richard Brunel en explore finement les ambiguïtés et les états d'âme, portée par une réalisation visuelle splendide et un plateau vocal de tout premier plan.

Aussi étonnant que cela puisse paraître, l'un des plus parfaits chefs d'oeuvre de Britten, *Billy Budd* (1951, révisé en 1964), n'avait jamais été donné dans la capitale des Gaules, et ce alors même que le compositeur britannique y a souvent été à l'honneur, particulièrement lors d'un festival dédié en 2014 ([voir ici](#)) – ou encore l'an passé avec [le bien connu Peter Grimes](#). L'inspiration de Britten se tourne une fois encore vers l'univers marin, avec ce livret adapté de la nouvelle éponyme d'Herman Melville, dont la particularité audacieuse est de ne comporter que des rôles masculins : cela en fait le miroir inversé d'un autre opéra contemporain, *Dialogues des Carmélites* (1957), où les femmes sont omniprésentes.

Le récit suit le destin tourmenté de Vere, capitaine de navire britannique à la fin du XVIII^{ème} siècle, hanté par son incapacité à sauver le jeune Billy Budd d'une condamnation à mort. Enrôlé de force, ce dernier trouve finalement son épanouissement dans cette micro-société, où sa beauté lui attire des amitiés, autant qu'elle fait remonter des désirs refoulés et dangereux, notamment chez le brutal Claggart et, dans une moindre mesure, chez l'esthète Vere. Les librettistes (dont le romancier E. M. Forster) dénoncent ainsi les conséquences sordides d'esprits corsetés et effrayés par le tabou de l'homosexualité.

La mise en scène de **Richard Brunel** choisit de mettre au centre de l'attention les remords du capitaine Vere, en imaginant trois hommes muets autour de lui, agissant comme une sorte de conscience morale intérieure : devoir et autocontrainte interdisent toute possibilité de sauver le naïf Billy, meurtrier involontaire et chantre imprudent d'un vent de liberté venu de la Révolution française. La transposition du récit en une époque plus proche de la nôtre souligne la promiscuité fatale entre les hommes, tous placés sous le regard des autres : la construction à vue du bateau, magnifiée par des éclairages virtuoses, enferme les interprètes dans des structures métalliques dépourvues de toute intimité. Incapable de s'affranchir du jugement moral de ses semblables, Claggart s'ingénie à détruire au plus vite l'incarnation de son trouble, tandis que Vere préfère l'évitement, en se réfugiant dans la sublimation. Si les costumes n'aident pas à différencier les nombreux personnages au début, la mise en perspective sans cesse renouvelée des éléments de décors permet peu à peu de distinguer les hiérarchies à l'œuvre.

A cette lecture d'une profonde intelligence psychologique répond un plateau vocal d'une homogénéité aussi remarquable que bienvenue. Dans le rôle-titre, la force juvénile de **Sean Michael Plumb** séduit d'emblée par une voix ample, bien articulée et portée par un timbre solaire. Seule la méditation

finale, en prison, laisse entrevoir d'infimes réserves, empêchant de nous emporter plus loin encore dans ce moment irréel, entre fatalité et acceptation paisible d'une injustice. **Paul Appleby** n'est pas en reste pour faire valoir la noblesse des sentiments qui l'habitent, trouvant toujours le ton juste pour suggérer le tempérament faible et la détestation de l'autorité de Vere. A ses côtés, **Derek Welton** campe un Claggart poisseux à souhait, au verbe qui claque comme des coups rudes et abrupts. Autour d'un **Choeur de l'Opéra national de Lyon** très bien préparé par **Benedict Kearns**, le chef britannique **Finnegan Downie Dear** (né en 1994) signe des débuts remarquables, en relevant le défi d'une exacerbation des somptueuses couleurs entremêlées par la partition, tout en maintenant une conduite du discours musical finement ciselée. Assurément un chef à suivre, qui contribue pleinement à la réussite de la soirée.

CRITIQUE, opéra. LYON, Opéra de Lyon, le 29 mars 2026. BRITTEN
: Billy Budd. S. M. Plumb, P. Appleby, D. Welton... Richard
Brunel / Finnegan Downie Dear. Crédit photographique (c) Jean-
Louis Fernandez

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 16 mars 2026. MOZART : Symphonie n° 39 / BRUCKNER : Symphonie n° 4. Orchestre de l'Opéra national de Paris, Marek Janowski (direction)

Depuis plusieurs saisons, l'Orchestre de l'Opéra national de Paris s'offre le luxe d'investir la Grande salle Pierre Boulez de la Philharmonie de Paris pour ses concerts symphoniques. Avant de célébrer les forces telluriques du *Requiem* de Berlioz en mai prochain, le public venu en nombre réserve un triomphe au vétéran Marek Janowski, en un programme 100% autrichien dédié à Mozart et Bruckner.

Incontournable figure de la vie musicale parisienne dans les années 1980-90, **Marek Janowski** (né en 1939) fait son retour dans la capitale pour un unique concert à la Philharmonie. C'est là un événement, tant l'ancien chef du Philharmonique de Radio France, entre 1984 et 2000, a laissé un bon souvenir à ses troupes comme aux auditeurs. Pendant cette période, en signe de son intérêt pour le répertoire lyrique, le chef allemand d'origine polonaise s'est aussi distingué en dirigeant plusieurs productions à l'Opéra de Paris, bien avant son invitation [à célébrer le Ring de Wagner à Bayreuth, en 2017](#).

Le programme débute avec l'une des trois dernières *Symphonies* de Mozart, la 39e, qui fait partie de ses ouvrages les plus

réussis. Tous composés lors de l'été 1788, ces bijoux d'invention mélodique et de vitalité rythmique ont un caractère pourtant bien différencié, audible dès l'introduction lente de cette 39e. L'aspect solennel et mystérieux, proche de l'ouverture de *Don Giovanni* (1787), bénéficie du style probe de Janowski, sans aucun *vibrato*. La rigueur de la mise en place, comme des *tempi*, sera une constante de la soirée, sans chercher à mettre en avant la mélodie principale (si ce n'est parfois aux premiers violons). Dirigeant sans partition, avec un regard acéré vers ses troupes, Janowski évite tout lyrisme, sans aucun temps mort. Un rien trop raide dans le *Menuet*, l'élan péremptoire donne le ton narratif, autour de ruptures franches dans les attaques. Si on peut être surpris par le peu de respiration de cette lecture, la dynamique irrépressible globale fait entendre un Mozart résolument articulé (proche, en cela, de certaines interprétations sur instruments d'époque).

Après l'entracte, on retrouve un chef plus encore à son répertoire de prédilection, lui qui a enregistré l'intégrale du corpus brucknérien au disque, pour le label Pentatone, dans les années 2010. Il est fait le choix de la mouture de 1878-1880, qui s'insère entre le premier jet de 1874 (jamais joué du vivant du compositeur) et les dernières retouches de 1888. Il faudrait que les grandes phalanges osent plus souvent se pencher sur les versions primitives de Bruckner, souvent étonnantes de modernité dans leurs audaces formelles. Pour la *Quatrième*, les changements sont considérables, puisque le troisième mouvement a été entièrement réécrit, de même que la plus grande partie du *Finale*. L'introduction de l'*Allegro* initial est en revanche conservé, ce dont s'empare Janowski en faisant frissonner fiévreusement les cordes, peu avant l'entrée inoubliable du cor *solo*. L'esprit de la chasse irrigue cette partition en mettant en avant cet instrument à plusieurs reprises, ce qui explique pourquoi tout le pupitre est applaudi en premier lieu, en fin de soirée.

Aucune introspection ou virtuosité individuelle ne vient troubler cette interprétation, qui avance sans se poser de questions. Les verticalités au son charnu mettent tous les instruments sur le même plan, en une vitalité volontiers musculeuse. Toute effusion est ainsi évitée, avec un allègement perceptible des cuivres dans les parties plus

apaisées, pour donner davantage de place aux admirables bois de l'Orchestre de l'Opéra de Paris. Janowski s'autorise de rares moments où il lâche la bride, en faisant notamment ressortir quelques superbes saillies aux altos ou encore la scansion des contrebasses en arrière-plan. Plus séquentiel dans cette lecture, l'*Andante* revêt un esprit lunaire avec des pupitres très différenciés et des *tutti* toujours aussi denses en opposition. Le ralentissement final, superbe de raffinement sans ostentation, montre toute la science du chef allemand pour les tenues de phrases étirées.

L'allègement des cuivres est plus encore audible dans le *Scherzo* (un des plus réussis de son auteur), faisant entendre chaque détail de la partition. On note aussi une propension à davantage marquer les silences, notamment dans les transitions vers le trio. En signe de son éloquence, Janowski enflamme le début du *Finale* de ses *tempi* rapidissimes, tout en évitant soigneusement le recours au *pathos*. Les *tutti* ravageurs se régalent de cette battue experte, admirablement contrastés avec les parties plus lyriques, avant une conclusion sans triomphalisme excessif.

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 16 mars 2026. MOZART : Symphonie n° 39. BRUCKNER : Symphonie n° 4. Orchestre de l'Opéra national de Paris, Marek Janowski (direction musicale). A l'affiche de la Philharmonie le 16 mars 2026. Crédit photographique (c) Droits réservés

CRITIQUE, opéra. PARIS,

Conservatoire de Paris, le 10 mars 2026. OFFENBACH : Orphée aux enfers. Ludovic Lagarde / Mathieu Romano

Comme chaque année, le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris monte une production lyrique permettant à ses étudiants chanteurs, instrumentistes et danseurs de se confronter à la réalité de la scène et du public.

Tous rêvent d'embrasser une carrière aussi éminente que leurs aînés Marc Mauillon, Mathias Vidal, Julie Fuchs, Cyrille Dubois ou Sabine Devieille, tous formés dans cette maison, parmi tant d'autres.

C'est peu dire que le choix de l'opéra-bouffe **Orphée aux enfers**, dans sa version initiale en deux actes de 1858, ne joue pas la carte de la facilité pour les interprètes, tant on connaît les exigences redoutables de ce répertoire en matière de virtuosité vocale et d'abattage scénique, notamment sur le plan comique. Les applaudissements chaleureux et nourris en fin de soirée ne trompent pas sur la pleine réussite du projet, en signe de la parfaite homogénéité de la troupe réunie pour l'occasion. Il faut dire que la mise en scène de **Ludovic Lagarde** (né en 1962) n'est sans doute pas étrangère à ce succès, tant elle insiste sur la direction d'acteur, en impliquant les interprètes dans chaque mouvement d'ensemble. La multitude de détails associés à chaque personnage fait ainsi vivre la farce d'une vitalité bienvenue aux deux derniers actes, en contraste avec le minimalisme du début. Les

décors très sobres jouent la carte d'une élégance sans ostentation, cherchant surtout à mettre en valeur les caractères et les situations. Ainsi du simple rideau qui permet à **Angelo Heck** de camper un John Styx plus trouble et inquiétant que jamais, ce qui lui permet de faire ressortir ses qualités d'acteur. On aime aussi la douce folie d'**Audrey Maignan** dans son court rôle de Diane, qui met en lumière des piani divins, à même de faire oublier une émission plus étroite par ailleurs.

La soirée bénéficie de la prestation radieuse de **Lisa Bensimhon** en Eurydice, qui fait feu de tout bois pour donner à son personnage tout l'éclat vocal requis, faisant valoir autant la diction et la souplesse de ses transitions de registre qu'un timbre délicieusement suave. Seules les réparties théâtrales au I laissent entendre quelques outrances, mieux maîtrisées par son partenaire **Matthias Deau** (Orphée), dont la présence et la projection donnent beaucoup de plaisir tout du long. Le mélange d'autorité et de fantaisie délicieusement délurée d'**Auguste Truel** donne à son Jupiter une dimension fantasque, à même de faire oublier une ligne parfois un rien instable dans les fins de phrasés, au niveau vocal. La chanteuse la plus solide techniquement est **Chun Li** (Cupidon), même si ses premières interventions souffrent de quelques légers décalages avec l'orchestre. Enfin, **Juliette Nouailhetas** (Aristée / Pluton) donne une leçon de classe vocale sur toute la tessiture, autour d'un beau médium. Assurément une très belle promotion, qui bénéficie de la direction engagée, un rien trop sonore dans les *tutti*, de **Mathieu Romano**. L'**Orchestre du Conservatoire de Paris** crépite de mille feux sous sa battue, n'oubliant pas quelques nuances bienvenues aux bois, particulièrement en forme.



CRITIQUE, opéra. PARIS, Conservatoire de Paris, le 10 mars 2026. OFFENBACH : Orphée aux enfers. Matthias Deau (Orphée), Lisa Bensimhon (Eurydice), Juliette Nouailhetas (Aristée / Pluton), Auguste Truel (Jupiter), Maria Soler Vidal (L'Opinion publique), Angelo Heck (John Styx), Chun Li (Cupidon), Yann Salaün (Mercure), Audrey Maignan (Diane), Estere Katrina Pogina (Vénus), Adélaïde Mansart (Junon), Clarisse Fauchet (Minerve), Choeur et Orchestre du Conservatoire de Paris, Mathieu Romano (direction musicale) / Ludovic Lagarde (mise en scène). A l'affiche du Conservatoire de Paris jusqu'au 13 mars 2026. Photo : Ferrante Ferranti – CNSMDP

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 9 février 2026. BRUCKNER : Symphonie n° 8. Royal Concertgebouw Orchestra, Klaus Mäkelä (direction)

Le jeune chef finlandais Klaus Mäkelä (30 ans) fait son retour à la Philharmonie de Paris, quelques jours seulement après son programme dédié à Chostakovitch [avec l'Orchestre philharmonique d'Oslo](#). On le retrouve cette fois à la tête du prestigieux Orchestre Royal du Concertgebouw d'Amsterdam, pour affronter la monumentale *Huitième symphonie* d'Anton Bruckner.

Si la nomination de Klaus Mäkelä en tant que chef principal de l'Orchestre du Concertgebouw sera effective en 2027, il est possible de l'entendre avec cette formation, dès ce début d'année, lors d'une tournée à Amsterdam, Paris, puis Cologne, à chaque fois avec le même programme. On ne présente plus le prodige finlandais, qui électrise les foules partout sur son passage, comme en témoigne la banderole « *Love Mäkelä* », déployée en fin de concert sur l'un des balcons de la Philharmonie. Ca n'est pourtant pas un « Bruckner orthodoxe » qu'il nous est donné d'apprécier, tant les *tempi* étirés, comme

l'absence de *vibrato*, prennent le contre-pied de toute une tradition germanique, largement documentée au disque. Le Finlandais a préféré l'ultime mouture élaborée par Bruckner en 1890, après de longues années de révision (ce qui l'empêchera d'achever sa dernière *symphonie*). Le choix de l'édition Haas (1939) permet de profiter de plusieurs passages de la version initiale, ici réintégrés, ce qui allonge sensiblement la durée totale de l'ouvrage.

Dès les premières mesures de l'*Allegro Moderato*, les lignes claires aux cordes annoncent l'absence résolue de tout pathos, caractéristique des choix artistiques de Mäkelä : la souplesse des phrasés bénéficie de l'attention aux transitions et du sens de la relance du discours musical, impressionnants tout au long de la soirée. Plusieurs détails apparaissent dans cette vision chambriste, notamment aux contrebasses. Les passages verticaux plus cuivrés montrent davantage de muscle, avec des tempi plus allant en comparaison. Les ralentissements surprenants avant les grands tutti, souvent sur un tapis de cordes aux piani éthérés, jouent d'un effet de contraste avec les effets de masse qui suivent. Le jeu sur les dynamiques fonctionne bien ici, tant l'orchestre répond comme un seul homme à chaque indication, avec une discipline exemplaire. Comme à son habitude, Mäkelä privilégie la musique pure, en refusant aux vents toute virtuosité, donnant quelques sonorités volontairement raides et mécaniques. On reste fasciné par cette interprétation d'une grande maîtrise, qui sait lâcher la bride dans les envolées verticales, mais s'intéresse surtout à révéler d'infimes minuties, souvent noyées dans la masse de l'orchestration de Bruckner (beaucoup plus conséquente que dans les précédentes symphonies, même si les percussions restent sous-utilisées, en dehors des timbales).

D'abord franc et direct, le *Scherzo*, se ralentit ensuite pour mieux se concentrer sur ces miniatures qui font tout le prix de la direction de Mäkelä, même si l'immense *Adagio* qui suit

se perd parfois dans les digressions, en un rythme très délié aux cordes au début. L'insistance sur la pulsation joue la carte d'une lisibilité implacable, contrastée par des *tutti* plus caverneux. Le *Finale* enchaîné sans pause (à l'instar des deux premiers mouvements) débute sous les fanfares volontiers viriles, avec des contrebasses mises en avant dans leur scansion, une fois encore. Les timbales, aussi déchaînées que péremptoires, apportent un ton martial que l'on retrouvera pour la toute fin, avant une variation de climats aux *tempi* mesurés et chambristes, d'un raffinement inouï. Comme à l'habitude avec ce chef, on ressort fasciné par la maîtrise technique exceptionnelle, tout en restant agacé par l'opposition trop caricaturale entre forte et *piani*.

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 9 février 2026.
BRUCKNER : Symphonie n° 8. Royal Concertgebouw Orchestra,
Klaus Mäkelä (direction musicale). A l'affiche de la
Philharmonie le lundi 9 février 2026. Photo © Droits réservés

**CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra
Garnier, le 26 janvier 2026.**

TCHAÏKOVSKI : Eugène Onéguine. B. Pinkhasovich, B. Volkov, R. Mantashyan... Ralph Fiennes / Semyon Bychkov

Le chef d'œuvre lyrique de Piotr Ilitch Tchaïkovski, *Eugène Onéguine* (1879) fait son retour à l'Opéra **national de Paris** dans une nouvelle production très attendue, confiée au comédien et réalisateur Ralph Fiennes ; pour sa première mise en scène, le Britannique joue la carte d'un classicisme intemporel et élégant, certes peu novateur, mais porté par un plateau vocal de haute volée.

Est-ce la réputation de **Ralph Fiennes** (né en 1962) ou bien celle de Tchaïkovski, qui explique le succès public rencontré par *Eugène Onéguine*, dont chaque représentation affiche complet en ce début d'année à Paris ? Sans doute un peu des deux, tant l'ouvrage intimiste du compositeur russe ne cesse de toucher au cœur par la justesse de sa palette de sentiments, tous brossés avec une infinie tendresse, sans les excès de pathos parfois constatés ailleurs. Alors surtout connu pour sa science de l'orchestre, en ayant déjà à son actif ses quatre premières *Symphonies* et le ballet *Le Lac des Cygnes*, Tchaïkovski tourne son inspiration vers l'économie de moyens de Mozart et Gounod, notamment dans les tableaux intimistes et les ensembles. Il ajoute une coloration plus populaire dans les chœurs villageois, admirablement contrastés avec les danses de salon, qui irriguent la partition en plusieurs endroits. Il fallait certainement un chef de tout

premier ordre, tel que **Semyon Bychkov** (73 ans), pour rendre justice aux variations de climat toujours à l'œuvre : le chef américain d'origine russe tisse des phrasés d'une délicatesse infinie pour insister sur l'ennui provincial décrit au premier tableau, avant de montrer davantage de tempérament dès les premiers nuages venus, des élans amoureux naïfs de Tatiana à la querelle irréconciliable entre les deux « amis » Lenski et Onéguine. On ne peut que se réjouir de la nomination, à compter du 1er août 2028, de ce grand artiste en tant que directeur musical de l'Orchestre de l'Opéra national de Paris (poste vacant depuis la démission de Gustavo Dudamel en 2023).

Un autre motif de satisfaction vient de la mise en scène de Ralph Fiennes, qui remplace l'inusable production de Willy Decker ([voir la reprise en 2017](#)). Sans révolutionner le genre, cette nouvelle proposition permet de suivre fidèlement chaque péripétie du livret, en insistant d'emblée sur l'environnement glacial : le spectateur est ainsi plongé dans la profondeur des états d'âme des protagonistes, tous enfermés dans les méandres d'une vie provinciale, cherchant à s'illusionner dans la rêverie des livres (Tatiana) ou dans le cynisme (Onéguine). A cet égard, le premier tableau dévoile une forêt monotone de bouleaux, dont les couleurs troubles et jaunâtres reviennent tout au long de la soirée dans les éléments de décor, comme un écho à ces origines sociales indélébiles. C'est bien l'absence de perspectives et l'étroitesse de vue d'une noblesse reculée sur laquelle Fiennes veut insister grâce aux aspects visuels, tandis que la finesse de la direction d'acteurs fait mouche : l'isolement d'Onéguine est ainsi plusieurs fois figuré par son exclusion du groupe, toujours très soudé en contraste. Certaines scènes mineures trouvent aussi davantage de saveurs, grâce à un sens du détail bienvenu, notamment lors du chœur des jeunes filles au début du 3e tableau. Affublées d'un nimbe doré sur la tête, les interprètes ressemblent à des icônes orthodoxes, ce qui imprime une coloration plus moraliste à leur texte, en apparence inoffensif et anodin.

Face à ce travail d'une belle probité, la soirée trouve sa réussite première dans le plateau vocal quasiment idéal, en dehors de quelques réserves. Ainsi de la Tatiana **Ruzan Mantashyan**, qui montre une technique parfaitement articulée, d'une souplesse admirable dans les changements de registre, mais peu habitée au niveau interprétatif. Sa scène de la lettre souffre ainsi de cette faiblesse de caractère, plus encore décevante en fin de soirée lors de son ultime affrontement avec Onéguine. A l'inverse, **Boris Pinkhasovich** séduit dans le rôle-titre par sa morgue sans ostentation, à même de faire vivre toutes les ambiguïtés de son personnage, seulement capable d'envisager l'amour dans l'adversité. On aime plus encore l'admirable **Bogdan Volkov** en Lenski, habitué du rôle qu'il a chanté sur plusieurs grandes scènes, en même temps que ses prestations inoubliables dans *Le Conte du tsar Saltane* de Rimski-Korsakov ([voir notamment l'an passé à Madrid](#)). Son dernier air, bouleversant, captive l'assistance par sa capacité à sculpter chaque mot au service du sens, autour d'une émission claire et aérienne, qui passe aisément la rampe. Que dire, aussi, de la classe vocale d'**Alexander Tsymbalyuk** dans son court rôle du Prince Grémine, en fin de représentation, qui nous frustre de ne pas l'entendre davantage ? L'ensemble des seconds rôles emporte aussi l'adhésion, au premier rang desquels les beaux graves de **Marvic Monreal** en Olga, tandis que le **Chœur de l'Opéra national de Paris** assure honorablement sa partie.



CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Garnier. TCHAIKOVSKI : Eugène Onéguine. Susan Graham (Madame Larina), Ruzan Mantashyan (Tatiana), Marvic Monreal (Olga), Elena Zarembo (Filipievna), Boris Pinkhasovich (Eugène Onéguine), Bogdan Volkov (Lenski), Alexander Tsymbalyuk (Le Prince Grémine), Susan Graham (Madame Larina), Peter Bronder (Monsieur Triquet), Amin Ahangaran (Zaretski), Mikhail Silantev (Le lieutenant), Orchestre de l'Opéra national de Paris, Semyon Bychkov*, Case Scaglione, (direction musicale) / Ralph Fiennes (mise en scène).

A l'affiche de l'Opéra national de Paris jusqu'au 27 février 2026. Photo © Guergana Damianova / OnP

diffusion

LIVE STREAMING, opéra. TCHAIKOVSKY : Eugène Onéguine, nouvelle production mise en scène par Ralph Fiennes – Lundi 9 février 2026, 19h30 – En direct du Palais Garnier, diffusion sur FRANCE.TV : <https://www.france.tv/>

Événement lyrique en direct, le lundi 9 février à 19h30 sur France.tv : l'opéra EUGENE ONEGUINE, de Tchaïkovski, mis en scène par Ralph Fiennes (La Liste de Schindler, Harry Potter, Le Patient Anglais, Hunger Games, Conclave, ...), en direct depuis le Palais Garnier.
– Réalisation : Louise Narboni – Direction musicale : Semyon Bychkov – Metteur en scène : Ralph Fiennes



Consultez aussi la PAGE « opéra, musique classique » de France.TV : <https://www.france.tv/spectacles-et-culture/opera-musique-classique/>

Eugène Onéguine par Ralph Fiennes / Opéra de Paris janv-fév 2026 @Guergana-Damianova

LIRE aussi notre première CRITIQUE : <https://www.classiquenews.com/critique-opera-paris-opera-garnier-le-26-janvier-2026-tchaikovsky-eugene-oneguine-b-pinkhasovich-b-volkov-r-mantashyan-ralph-fiennes-semyon-bychkov/>

Eugène Onéguine incarne la souffrance d'un être aigri, désillusionné qui ne croit plus à l'amour, jusqu'à sa rencontre décalée avec la belle Tatiana... Celle-ci lui adresse une lettre bouleversante (le fameux air de la lettre, sommet musical ciselé par Tchaïkovsky), mais le cynique restera de marbre jusqu'à comprendre qu'il l'aimait en retour. Devenue princesse, la jeune femme retrouve celui qu'elle a aimé. Comment recevra-t-elle la confession déchirante de celui qu'elle aura finalement bouleversé ? L'ouvrage concentre les éléments emblématiques de la passion de Piotr Illytch ; il est aussi un creuset inspirant pour l'acteur Ralph Fiennes devenu pour l'Opéra de Paris (et pour la première fois), metteur en scène d'opéra...

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