

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

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

On ne peut guère s'attendre de Calixto Bieito une certaine tiédeur, lui qui a passé une grande partie de sa carrière à provoquer des scandales retentissants, à l'instar de sa production emblématique de *Carmen*, désormais devenue un classique – [voir notamment en 2017 à Bastille](#). Il est certes encore trop tôt pour attribuer ce qualificatif à ce nouveau *Ring* qu'il faudra mettre en perspective dans sa globalité, mais toujours est-il que cette introduction commence fort, en transposant l'action dans une réalité contemporaine sordide, en prise avec les manipulations des nouvelles technologies. D'emblée, la mise en scène place les interprètes au plus près des spectateurs, en laissant entrevoir une vaste structure

métallique en arrière-scène – évocation quasi-carcérale du château construit par les géants pour les Dieux. Toute la mythologie évoquée avec force par Wagner est ici rejetée pour centrer les enjeux autour des rapports de force, en insistant sur le statut social et les motivations des protagonistes. On aime ainsi l'idée de figurer le nain Alberich, devenu surpuissant avec le pouvoir de l'anneau, comme une sorte de Docteur Frankenstein, occupé à créer un robot féminin tout acquis à ses fantasmes. Le tableau de son antre est sans doute le plus réussi, avec moult détails réalisés avec *brio* par la scénographe **Rebecca Ringts**. On aurait toutefois aimé une caractérisation plus élaborée du personnage de Loge (Loki dans la mythologie nordique) pour figurer ses ambiguïtés : seule la scène finale le voit menacer Freia et mettre à mal le triomphe apparent de Wotan et Fricka qui pénètrent au Valhalla.

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

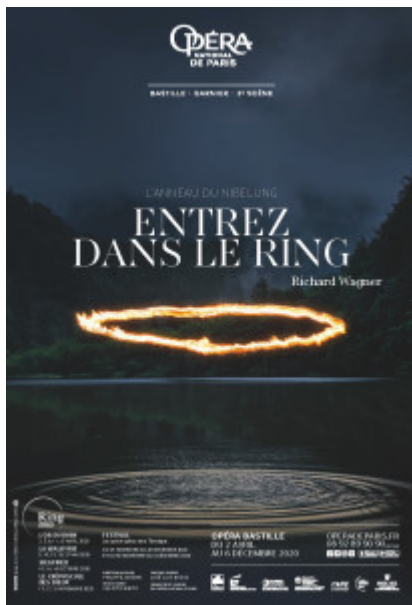
Idéale pour les chanteurs, cette battue n'est pas pour rien dans la réussite de la soirée, de même que le plateau vocal réuni, dominé par un superlatif **Nicholas Brownlee** (Wotan), en remplaçant de luxe du chevronné Iain Paterson, annoncé souffrant. Le baryton-basse fait là des débuts éclatants à l'Opéra de Paris, en faisant valoir un timbre rayonnant de jeunesse, autour de phrasés harmonieux et admirablement

projetés. Seuls quelques graves manquent dans la scène finale, mais ça n'est là qu'un détail à ce niveau. On aime aussi toute la morgue poisseuse de **Brian Mulligan** (Alberich), qui s'impose une nouvelle fois dans un rôle wagnérien de premier plan, après avoir interprété... Wotan, l'an passé au Théâtre des Champs-Élysées, [dans le deuxième volet de la Tétralogie](#). Que dire aussi du Loge de **Simon O'Neill**, à l'éloquence agile et parfaitement articulée, passant la rampe sans efforts ? On aime tout autant les seconds rôles de caractère parfaitement distribués, à l'instar du toujours impérial **Gerhard Siegel** (Mime), de même que le solide **Kwangchul Youn** (Fasolt). A leurs côtés, **Eve-Maud Hubeaux** donne une présence saisissante à sa Fricka, faisant valoir son tempérament volcanique, aux duretés parfaitement adaptées au rôle.

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

VIDÉO : Entretien avec CALIXTO BIEITO

approfondir



LE RING DE WAGNER à l'Opéra de PARIS.... Le RING de Wagner à l'Opéra de Paris relève d'un feuilleton passionnant. La premier RING version Jordan était signée – avec cohésion et puissance par Gunther Krämer. (2013).. Puis covid oblige courant 2020, la production à laquelle tenait Philippe Jordan alors directeur musical, – celle qui était déjà mise en scène par le metteur en scène catalan Calixto Bieito, et qui devait marquer la fin de son mandat dans la Maison parisienne -, était

cependant à l'affiche en octobre et nov 2020 (» ENTREZ DANS LE RING » : Siegfried et Le Crépuscule des Dieux... avec mesures sanitaires préservées). LIRE ici notre présentation des deux dernières Journées à l'Opéra de Paris / oct et nov 2020 :

<https://www.classiquenews.com/ring-siegfried-le-crepuscule-des-dieux-jordan-bieito/>

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Garnier, le 20 janvier 2025. RAMEAU : *Castor et Pollux*. Teodor Currentzis / Peter Sellars

La version initiale de *Castor et Pollux* (1737) de Jean-Philippe Rameau fait un retour remarqué à l'Opéra de Paris, là où les productions récentes ont préférées la révision de 1754. Plus proche du modèle lullyste avec ses récitatifs ensorcelants, cette première mouture bénéficie de l'imagination toujours aussi féconde de Rameau, pour ce qui reste l'un des plus grands succès de sa carrière.

Comme en 2019 avec *Les Indes galantes*, le spectacle confié cette fois à Peter Sellars donne la part belle à la danse moderne de rue, en animant les nombreuses parties orchestrales d'une énergie roborative : de quoi ravir le public d'un vent de fraîcheur revigorant !

Le *flexing* à l'Opéra de Paris ? Le metteur en scène **Peter Sellars** (né en 1957) en rêvait, lui qui a travaillé avec le chorégraphe **Cal Hunt** voilà déjà dix ans, afin de faire connaître au plus grand nombre cette danse issue de la Jamaïque, avant de se développer dans les quartiers populaires de New York, lors des années 1990. Avec ses mouvements lascifs et lancinants, le *flexing* incorpore plusieurs influences diverses, dont le fameux «*moonwalk*» de Michael Jackson. Cal

Hunt a demandé à ses danseurs de ressentir la musique de Rameau, en lien avec le texte du livret explicité par Sellars, pour laisser libre cours à leur improvisation. Une impression de collage est perceptible au début, avant que l'on s'habitue peu à peu à cette présence insolite et parfaitement réglée. Certaines scènes s'avèrent mieux intégrées que d'autres, à l'instar du voyage de Pollux aux enfers, où les contorsions des danseurs exploitent le décor de manière inattendue. On reconnaît là la patte de Sellars, qui ose un décor unique pendant toute la représentation, en apparence banal avec son intérieur sans personnalité. Pour autant, la variété des éclairages, comme la direction d'acteurs mouvante et dynamique, permet un renouvellement constant, bien aidé par les vidéos toutes aussi envoûtantes projetées en arrière-scène : on assiste ainsi à des allers-retours permanents entre la grisaille d'un quotidien ordinaire et la grandeur hypnotique d'images satellites en mode cosmique.

La compréhension du livret par Sellars s'avère stimulante, en ce qu'elle invite à méditer sur la permanence de la guerre ici-bas, là où l'enfer supposé apparaît autrement plus serein en comparaison. Aucune image ne vient alourdir ce propos, évoqué tout du long à travers le seul costume de Pollux, dont le chemin initiatique gagne ainsi en profondeur, au-delà de ses amours ambivalents pour son frère et sa promise. Toutes ces qualités n'évitent pas toutefois un certain sentiment de lassitude devant la répétition de plusieurs gestuelles, au niveau des danseurs comme du chœur, sans écho à la narration évoquée. Quoi qu'il en soit, le spectacle bénéficie en premier lieu de l'interprétation superlative du **Chœur Utopia**, surtout côté féminin, entre précision des attaques et admirable homogénéité. Fondé en même temps que l'orchestre du même nom, voilà deux ans, cet ensemble fait ses débuts à l'Opéra de Paris sous la houlette de son directeur artistique **Teodor Currentzis**. Le chef gréco-russe surprend par ses *tempi* alternant extrême lenteur dans les passages apaisés, en contraste avec la vivacité des parties plus verticales. Très allégée et quasi transparente par endroit, cette lecture donne

un tapis de velours au plateau vocal, qui n'a pas à forcer pour passer la rampe. On peut bien entendu contester ce parti-pris artistique poussant Rameau vers les effluves romantiques du XIXème siècle, dont le systématisme des phrasés, gorgés de détails toujours plus raffinés, fascine autant qu'il agace.

Le plateau vocal réuni à Paris apporte beaucoup de satisfactions, même si on aurait aimé une présence francophone plus soutenue. Ainsi de la soprano **Jeanine De Bique**, originaire de Trinité-et-Tobago, qui se fond avec délice dans les rêveries éthérées proposées par Currentzis, faisant valoir un timbre de velours lorsque la voix est bien posée, mais plus métallique en voix de tête. Si la voix manque de volume dans les ensembles, on aime la capacité de De Bique à faire vivre son personnage d'une variété d'intentions bienvenue. A ses côtés, **Stéphanie d'Oustrac** montre un même investissement dramatique éloquent, qui fait quelque peu oublier un vibrato trop prononcé au début, manquant de graves. Comme à son habitude, **Marc Mauillon** donne une prestation d'une solidité technique sans faille, qui l'impose comme l'un des interprètes les plus réjouissants du moment, dans le répertoire baroque ([voir son récent succès dans Les Fêtes d'Hébé de Rameau à l'Opéra-Comique](#)). Tous les seconds rôles se montrent à la hauteur de l'événement, à l'instar d'un **Laurence Kilsby** admirable de raffinement à chacune de ses interventions.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Garnier, le 20 janvier 2025.
RAMEAU : Castor et Pollux. Teodor Currentzis / Peter Sellars. Reinoud Van Mechelen (Castor), Marc Mauillon (Pollux), Jeanine De Bique (Télaïre), Stéphanie d'Oustrac (Phébé), Natalia Smirnova (Vénus), Nicholas Newton (Mars), Claire Antoine (Minerve), Nicholas Newton (Jupiter), Laurence Kilsby (Le Grand Prêtre de Jupiter). Choeur et Orchestre Utopia, Vitaly Polonsky (chef de chœur), Teodor Currentzis (direction musicale) / Peter Sellars (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra national de Paris, au Palais Garnier, jusqu'au 23 février 2025. Toutes les photos © Vincent Pontet

VIDEO : Entretien avec Peter Sellars au sujet de sa mise en scène de « Castor et Pollux » au Palais Garnier

CRITIQUE, opéra. GAND, Opéra des Flandres (du 10 au 18 janvier 2025). R. STRAUSS : Salome. Ersan Mondtag / Aléjo Pérez

Le public flamand découvre pour la troisième fois le travail du trublion Ersan Mondtag, jamais avare de provocations dans ses mises en scène hautes en couleurs. Après les réussites du *Forgeron de Gand* de Schreker en 2020, puis du *Lac d'argent* de Kurt Weill l'année suivante ([voir la récente reprise à Nancy](#)), l'Allemand s'attaque à l'un des plus parfaits chefs d'oeuvre de Richard Strauss, adapté de la *Salomé* d'Oscar Wilde.

Disons-le d'emblée : il ne s'agit pas du travail le plus abouti de Mondtag, qui cherche certes à surprendre, mais au prix de partis-pris pour le moins contestables. Ainsi de l'utilisation répétée des mitraillettes pour figurer la violence du monde post-apocalyptique dans lequel les personnages sont plongés : les armes sont plusieurs fois

utilisées par Salomé pour convaincre Jochanaan, puis Herodes, là où le texte préfère la persuasion psychologique, dans l'insistance tranquille mais déterminée de l'héroïne. Cette facilité se retrouve en fin d'ouvrage, lorsque les femmes prennent brutalement le pouvoir, tandis que Salomé chérit fébrilement la tête de l'homme qui s'est refusé à elle. Le choix de montrer une Salomé hésitante, alors que le monde s'écroule autour d'elle, donne ainsi à voir une personnalité plus complexe qu'il n'y paraît. Comme à son habitude, Mondtag s'appuie sur une scénographie et des costumes spectaculaires, dévoilés par le plateau tournant en de multiples saynètes lors des passages orchestraux. De quoi enrichir l'action au niveau visuel, sans apporter toutefois de réel apport sur le fond. On est ainsi assez dubitatif quant au choix de montrer Jochanaan sur le bord du plateau, en observateur extérieur du récit, alors que son sacrifice est imminent.

Face à cette mise en scène inégale, le plateau vocal montre lui aussi quelques faiblesses notables. Ainsi du rôle-titre interprété par **Allison Cook**, qui peine à passer la rampe dans les *tutti* souvent dantesques de Strauss, montrant davantage de finesse dans les parties apaisées, malgré quelques suraigus arrachés dans les hauteurs de la tessiture. Si l'interprétation est à la hauteur du personnage, on est en droit d'attendre une Salomé autrement plus vaillante vocalement. L'autre déception vient des couleurs ternes et de l'émission engorgée de **Florian Stern** (Herodes), qui fait pâle figure aux côtés de la toujours flamboyante **Angela Denoke**. La soprano allemande conserve ce tempérament de feu qui brûle les planches, faisant de chacune de ses interventions un grand moment dramatique. On aime aussi le Jochanaan vibrant et incarné de **Michael Kupfer-Radecky**, qui donne une belle hauteur de vue à son interprétation, autour de graves bien projetés. Tous les seconds rôles se montrent à un niveau superlatif, particulièrement le Narraboth touchant de **Denzil Delaere**.

Parmi les satisfactions de la soirée, la direction flamboyante d'**Aléjo Pérez** montre toutes les affinités du directeur musical de l'**Opéra Ballet des Flandres** avec le répertoire post romantique. La richesse des couleurs, tour à tour morbides et

enchanteresses, tout autant que l'articulation des majestueux phrasés de Strauss, montrent un chef argentin à la fête, également inspiré dans la célébrisime et ensorcelante Danse des sept voiles, en fin d'ouvrage.

CRITIQUE, opéra. GAND, Opéra des Flandres, le 18 janvier 2025.
R. STRAUSS : Salome. Astrid Kessler/Allison Cook* (Salome), Thomas Blondelle/Florian Stern* (Herodes), Angela Denoke (Herodias), Kostas Smoriginas/Michael Kupfer-Radecky* (Jochanaan), Denzil Delaere (Narraboth), Linsey Coppens (Ein Page der Herodias, Ein Sklave), Daniel Arnaldos (Erster Jude), Hugo Kampschreur (Zweiter Jude), Timothy Veryser (Dritter Jude), Hyunduk Kim (Vierter Jude), Marcel Brunner (Fünfter Jude, Zweiter Soldat), Reuben Mbonambi (Erster Nazarener, Ein Kappadozier), Leander Carlier (Zweiter Nazarener), Igor Bakan (Erster Soldat), Symfonisch Orkest Opera Ballet Vlaanderen, Aléjo Pérez (direction musicale) / Ersan Mondtag (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra des Flandres, à Anvers du 18 au 31 décembre 2024, puis à Gand du 10 au 18 janvier 2025. Crédit photo © Annemie Augustijns

VIDEO : Teaser de « Salomé » selon Ersan Mondtag à l'Opéra Ballet des Flandres

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 30 octobre

2024. AKIMENKO / RACHMANINOV / NOURBAKHS / Scriabine. Khatia Buniatishvili (piano), Orchestre de Paris, Kirill Karabits (direction)

L'Orchestre de Paris et son chef invité Kirill Karabits présentent un « programme de résistance », qui met à l'honneur deux joyaux de la musique russe en l'encadrant de pièces composées par un Ukrainien et une Iranienne. Au-delà de ce geste politique, le programme fascine par sa cohérence musicale, entre post-romantisme et impressionnisme, malgré une interprétation trop fantasque au piano.

Si la grande Salle Pierre Boulez se montre une nouvelle fois pleine à craquer en cette rentrée automnale, on le doit certainement à la présence de la pianiste Khatia Buniatishvili (37 ans), qui crée l'événement à chaque représentation. On peut bien entendu regretter que le choix programmatique se soit finalement tourné vers le *Concerto pour piano n°2* (1901) de Sergueï Rachmaninov, en lieu et place du *Troisième* (1909), initialement prévu. Quoi qu'il en soit, l'osmose entre la Géorgienne et Kirill Karabits est d'emblée patente, tant les interprètes se fondent dans une vision commune, aux contrastes particulièrement exacerbés. Tout du long, les deux trublions choisissent ainsi de ralentir les phrasés dans les parties mesurées, parfois à l'excès, pour mieux les accélérer dans les passages virtuoses, occasionnant un piano souvent couvert dans

les tutti. On peut adorer ou détester ce piano volontiers caricatural dans ses excès démonstratifs, au niveau interprétatif comme visuel (à l'image des mimiques de Buniatishvili lors des fins de phrases).

En jouant avant tout sur les *tempi*, le toucher tour à tour sobre et véloce met curieusement le piano en retrait, comme si Rachmaninov avait composé une symphonie concertante, éloignée des virtuosités attendues en maints endroits. Il est vrai que l'accompagnement rond et soyeux de Kirill Karabits joue la carte d'une souplesse un rien flottante et cotonneuse, tout en ponctuant les fins de phrases d'accents plus marqués, comme s'il n'allait pas jusqu'au bout de sa logique finalement très analytique. Le mouvement lent est certainement le plus réussi dans cette optique excluant tout *vibrato* et sentiment d'urgence. En bis, Khatia Buniatishvili surprend le public en reprenant le clavier à trois reprises, entre la *Sérénade D.957* de Schubert, un arrangement des *Rhapsodies hongroises* de Liszt, puis un hommage à *La Bohème* de Charles Aznavour.



Parmi les curiosités en début de soirée, la musique de **Théodore Akimenko** (1876-1945) s'épanouit autour d'un bref mais ravissant *poème nocturne*, *Ange* (1912). On entrevoit l'art d'un compositeur ukrainien encore tourné vers le post-romantisme, qui ose tisser un langage paré de lumières impressionnistes aussi chatoyantes qu'envoûtantes, toujours très inspiré au niveau mélodique. Gageons que cet intérêt pour la musique ukrainienne incitera les programmeurs à

s'intéresser à la musique de **Boris Liatochinski** (1894-1965), qui mérite bien davantage que l'oubli poli dans laquelle elle est maintenue sous nos contrées. Après l'entracte, on découvre une autre compositrice, cette fois contemporaine, en la personne de l'Iranienne **Niloufar Nourbakhsh** (née en 1992). Sa

brève pièce, appelée *Knell*, baigne dans une ambiance mystérieuse aux longues phrases sinueuses, avant de gagner progressivement en intensité et se conclure en un accord volontairement abrupt. Le programme de salle précise que cette pièce fonctionne comme un Prélude, ce qui explique pourquoi Karabits enchaîne directement sur la *Symphonie n° 2* (1902) d'**Alexandre Scriabine** (1872-1915).

Si le compositeur russe reste indissociable de son legs pour piano et de son chef d'œuvre symphonique *Le Poème de l'extase* (1908), on se réjouit de retrouver un ouvrage plus méconnu, mais déjà joué par l'Orchestre de Paris (sous la baguette de Evgueni Svetlanov en 1974, et plus près de nous en 2019, avec Paavo Järvi). Avec Kirill Karabits, on reste sur une trajectoire volontiers cotonneuse, qui tire Scriabine vers le modèle impressionniste, même si le dernier mouvement altier fait entendre des réminiscences romantiques plus affirmées. Le langage déjà très personnel de Scriabine impressionne par sa capacité à lier naturellement l'entrecroisement des mélodies, toutes reprises en alternance par les pupitres, comme autant de vagues agitées par la houle. Ce va-et-vient entre groupes d'instruments, autant que les variations de dynamique entre *piani* et *forte*, évoquent souvent la manière de Bruckner, mais sans les éruptions abrasives dévolues aux cuivres. L'un des sommets de l'ouvrage est atteint au troisième mouvement, dont les chants d'oiseaux évocateurs baignent dans une atmosphère digne des passages semblables imaginés par Wagner. Le *finale* plus tempétueux retarde plus d'une fois l'apothéose triomphale par des digressions infinies : on se laisse perdre volontiers dans les méandres de l'inspiration de Scriabine, qui tisse des délices de raffinements harmoniques, admirablement contrastés avec la charge plus virile des cuivres, en forme de péroration conclusive.

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 30 octobre 2024. AKIMENKO / RACHMANINOV / NOURBAKHS / SRIABINE. Khatia Buniatishvili (piano), Orchestre de Paris, Kirill Karabits (direction). Photos © Ondine Bertrand.

VIDEO : Kathia Buniatishvili interprète le *Deuxième Concerto pour piano* de Sergueï Rachmaninov (Gianandrea Noseda, direction)

CRITIQUE, opéra. ANVERS, Opera Ballet Vlaanderen, le 25 octobre 2024. GLUCK : Iphigénie en Tauride. M. Losier, K. Karagedik, R. Van Mechelen... Rafael R. Villalobos / Benjamin Bayl

Après avoir été présentée à Montpellier l'an passé, la nouvelle production d'*Iphigénie en Tauride* de C. W. Gluck fait halte à l'Opéra d'Anvers, avec une distribution totalement

renouvelée. La mise en scène de Rafael R. Villalobos transpose le drame dans les affres contemporaines de la guerre en Ukraine, nous rappelant ainsi que la Tauride se situe dans l'actuelle Crimée.

Toutes les photos © Annemie Augustijns.

Le metteur en scène **Rafael R. Villalobos** (37 ans) s'est fait remarquer en France par plusieurs spectacles provocateurs, dont *Le Barbier de Séville* et *Tosca*, tous deux montés à Montpellier. A Anvers, le jeune trublion espagnol poursuit dans cette voie, en montrant toutes les horreurs de la guerre, notamment une scène de viol particulièrement réaliste, perpétrée par Thoas : de quoi noircir ce personnage et rendre plus crédible son assassinat en fin d'ouvrage. La principale idée de Villalobos consiste toutefois à enrichir le livret de plusieurs saynètes parlées, extraites d'Euripide et Sophocle. On y découvre en *flashback* les parents d'Iphigénie, Agamemnon et Clytemnestre, qui se déchirent sous les yeux de leurs enfants, encore préservés des épreuves à venir. Il est vivement recommandé de réviser au préalable l'ensemble du mythe associé à ces personnages pour bien saisir l'intérêt de ces ajouts. Enfin, Villalobos associe passé et présent en montrant une représentation théâtrale soudainement interrompue par le fracas des bombes. Ce recours au « théâtre dans le théâtre » a certes pour effet d'ajouter une distanciation sur les événements, mais peine à convaincre de sa pertinence sur la durée du spectacle.



Crédit photographique © Annemie Augustijns.

Face à cette mise en scène en demi-teinte, le plateau vocal emporte l'adhésion, malgré une prononciation inégale du Français selon les interprètes. Ainsi de **Michèle Losier** qui décoit sur ce plan, et ce malgré ses origines québécoises. Sa technique solide sur toute la tessiture est un atout heureusement plus décisif, entre qualités de projection et rondeur du timbre. On aime aussi sa capacité à faire vivre son rôle d'une sensibilité frémissante, à l'instar d'un **Kartal Karagedik** touchant de bout en bout, notamment dans ses *piani* finement ciselés. Déjà applaudi ici-même dans *Don Carlos* en 2019, le baryton turc maîtrise admirablement la métronomie exigeante de l'articulation, propre à ce répertoire. Mais que dire des qualités superlatives de **Reinoud Van Mechelen** en ce domaine ? On reste toujours aussi admiratif de la clarté d'émission et de la force d'évidence qui émane de ses phrasés aériens, révélateurs de sa familiarité avec le baroque. Ne l'a-t-on pas entendu en début d'année dans l'autre *Iphigénie en Tauride* (1704), plus méconnue, de Desmarest et Campra ? Pour un peu, nous aurons peut-être un jour la chance d'apprécier son art dans l'*Iphigénie* (1781) quasi contemporaine de Piccinni, le grand rival de Gluck.

Quoi qu'il en soit, le chanteur flamand n'est pas le seul à se distinguer : ainsi de **Wolfgang Stefan Schwaiger**, superbe d'autorité en Thoas, de même que les **Chœurs de l'Opera Ballet Vlaanderen**. Leur cohésion et leur raffinement ne sont pas pour rien dans l'accueil chaleureux réservé par le public à l'ensemble des artistes, en fin de représentation. On aime aussi la direction engagée de **Benjamin Bayl**, qui privilégie des attaques franches et directes, très impressionnantes lors des parties orageuses, surtout audibles aux deux premiers actes.

CRITIQUE, opéra. ANVERS, Opera Ballet Vlaanderen, le 25 octobre 2024. GLUCK : Iphigénie en Tauride. M. Losier, K. Karagedik, R. Van Mechelen... Rafael R. Villalobos / Benjamin Bayl.

VIDEO : Trailer de « *Iphigénie en Tauride* » de Gluck selon Rafael R. Villalobos à Anvers

CRITIQUE, opéra. LIEGE, Opéra royal de Wallonie, le 24 octobre 2024. JANACEK : Katia

Kabanova. A. Hovhannisyan, A. Rositskiy, N. Surguladze, M. Vigilius, D. Cheblykov... Aurore Fattier / Michael Güttler.

Après une absence de 24 ans sur la scène liégeoise, *Katia Kabanova* de Leos Janacek fait son retour dans une nouvelle mise en scène confiée à la Française Aurore Fattier : une réussite quasi-parfaite, à saluer d'une pierre blanche, autour d'un plateau vocal de haut niveau.

Katia Kabanova à l'Opéra de Liège / Toutes les photos © Jonathan Berger

Artiste associée au Théâtre de Liège, **Aurore Fattier** fait ses débuts dans le monde de l'opéra avec l'un des chefs-d'œuvre les plus parfaits de Janacek, que l'on ne se lasse pas d'entendre et réentendre. Adapté de la pièce éponyme d'Ostrovski, ce drame brûlant annonce Tchekhov par sa capacité à saisir les tourments, souvent ambivalents, d'individus pris au piège de destins tout tracés, comme du conformisme social. Janacek choisit de centrer l'action sur les états d'âme de Katia, une femme mariée tourmentée par son désir adultérin, en contradiction avec ses convictions morales et religieuses. L'incapacité de l'héroïne à sortir des schémas sociaux pré-conçus la conduit à la folie, là où son pendant plus « moderne », Varvara, choisit de s'affranchir de toute

contrainte sociale en faisant le choix de la liberté, fût-ce au prix de la perte définitive de sa proche famille. Les résonances de ce double apprentissage initiatique restent indissociables du parcours biographique de Janacek, qui aima en vain une femme mariée, de 38 ans sa cadette. On comprend dès lors combien le récit tragique des amours contrariées de Katia dut profondément émouvoir Janacek, qui se lança à corps perdu dans la composition d'une musique d'une intensité rythmique éruptive et d'une grande force émotionnelle. Il faut ainsi concevoir l'orchestre comme un personnage à part entière du récit, qui accompagne les personnages d'une palette de couleurs mouvantes, à même de décrire chacun des caractères, bien au-delà du texte lui-même.

A cet égard, une des grandes réussites de la soirée liégeoise vient précisément de la direction flamboyante du chef **Michael Güttler**, qui n'a pas son pareil pour embrasser le drame de ses attaques franches et de ses *tempi* endiablés. Le maestro allemand sait aussi s'apaiser dans les parties plus lyriques ou émouvantes, afin de bien contraster les enjeux. On regrette toutefois qu'une sonorisation un rien excessive ne vienne trop favoriser l'orchestre par rapport aux chanteurs. Fort heureusement, **le plateau vocal** réuni est l'un des plus enthousiasmants du moment, malgré quelques réserves sur le rôle-titre. On aurait certes aimé un aigu moins criard dans les forte d'**Anush Hovhannisyan** (Katia Kabanova), de même qu'une épaisseur de timbre plus prononcée. Pour autant, la soprano arménienne s'empare de son rôle en une interprétation touchante de bout en bout, très réussie dans les scènes de fragilité. Déjà entendu ici-même en début d'année dans *Rusalka* de Dvorak, **Anton Rositskiy** (Boris Grigorjevic) fait de nouveau forte impression, à la fois par sa présence scénique et sa solidité de ligne, sur toute la tessiture. La Kabanikha haute en couleurs de **Nino Surguladze** s'impose tout autant, même si elle ne fait pas dans la demi-mesure. Avec son tempérament volcanique et ses graves mordants, son personnage apparaît ainsi plus manichéen qu'à l'habitude, en forçant le côté

sombre de la belle-mère. Tous les seconds rôles se montrent à un niveau superlatif, de la sonore **Jana Kurucova** (Varvara) au ténébreux **Dmitry Cheblykov** (Dikoj). Enfin, dans son rôle complexe de pleutre soumis à sa mère mais sincèrement amoureux de sa femme, **Magnus Vigilius** (Tikhon) se distingue par son éloquence sans ostentation.



Un autre motif de satisfaction revient à la mise en scène réussie d'**Aurore Fattier**, qui plonge les interprètes dans une pénombre mystérieuse pendant la quasi-totalité du spectacle, en revisitant son décor unique par une variété d'atmosphères et d'éclairages proprement envoûtante. On aime aussi l'utilisation de la vidéo pour montrer les visages en gros plans et aider d'emblée à définir les caractères des personnages, par quelques mimiques ou détails d'accoutrement. A plusieurs moments-clés du récit, la vidéo sait aussi insister sur les éléments décisifs, tels que la clé qui ouvre la porte des désirs refoulés ou le panneau d'interdiction de baignade, dont l'ironie annonce cruellement le drame à venir.

C'est plus particulièrement le destin tragique de l'héroïne qui intéresse Aurore Fattier, qui ajoute plusieurs figurants sur le plateau, des enfants au double adolescent de Kat'a : de quoi figurer l'innocence encore préservée des choix, parfois cornéliens, induits par la ronde ensorcelante du désir amoureux.

CRITIQUE, opéra. LIEGE, Opéra royal de Wallonie, le 24 octobre 2024. JANACEK : Kat'a Kabanova. A. Hovhannisyan, A. Rositskiy, N. Surguladze, M. Vigilius, D. Cheblykov... Aurore Fattier / Michael Güttler. Photos © Jonathan Berger

VIDÉO : TEASER de « *Katia Kabanova* » selon Aurore Fattier à l'Opéra Royal de Wallonie

CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 19

octobre 2024. STRAUSS : Le Chevalier à la rose. K. Stoyanova, G. Groissböck, S. Devieilh, K. Lindsey... Harry Kupfer / Kirill Petrenko.

Dix ans après sa création à Salzbourg, puis Milan en 2016, la production du *Chevalier à la rose* de Richard Strauss imaginée par Harry Kupfer triomphe au Teatro alla Scala de Milan : un plateau vocal d'un luxe inouï accompagne les débuts très attendus du chef russe Kirill Petrenko, comme un poisson dans l'eau dans ce répertoire. Un succès accueilli par un public évidemment dithyrambique, qui invite à utiliser tous les superlatifs.



Crédit photographique © Brescia e Amisano / Teatro alla Scala

On a beau avoir parcouru de nombreux théâtres dans le monde entier, pénétrer pour la première fois à la Scala reste un moment inoubliable, comme un pèlerinage enfin accompli. Ce ne sont pas tant les proportions monumentales des six rangées de loge en hauteur qui impressionnent durablement, mais bien l'impression de faire partie d'un chaudron en ébullition, prêt à accueillir les chanteurs d'une *bronca* sans précédent. Il faut dire que la salle de 2000 places affiche complet pour la reprise attendue du ***Chevalier à la rose*** (1911) de **Richard Strauss**, dans une production intemporelle de **Harry Kupfer**. Disparu voilà déjà cinq ans, le metteur en scène allemand place d'emblée les interprètes dans un écrin visuel superbe, entre plateau épuré constitué de quelques éléments de décors revisités à vue, le tout admirablement distancié par d'immenses photos en arrière-scène de la Vienne début de siècle, où se situe l'action. Les éclairages très crus baignent le plateau d'une élégance froide qui impose la concentration sur le texte, tandis que la direction d'acteurs

impressionne par la finesse de la gestuelle et des regards, adaptée à chaque caractère et toujours en lien avec la moindre inflexion musicale. Le seul motif d'agacement revient au plateau tournant, dont le mécanisme légèrement bruyant et pourtant utilisé avec parcimonie, se fait entendre.

On retrouve les deux interprètes principaux entendus à Salzbourg voilà dix ans, dont l'art interprétatif reste au firmament : ainsi de **Krassimira Stoyanova** (La Maréchale), dont l'élégance sans ostentation donne une vérité théâtrale touchante à son rôle, ne lassant d'impressionner par ses moyens intacts, entre souplesse d'émission sur toute la tessiture et ligne de chant toujours nuancée. Son monologue crépusculaire qui conclut le I est bien évidemment l'un des moments les plus émouvants de la soirée, qui justifierait à lui seul sa présence à la Scala. Que dire, aussi, de son comparse **Günther Groissböck** (Ochs), dont Stoyanova accompagne la balourdise de son œil tantôt réprobateur, tantôt attendri ? La basse autrichienne ne force jamais le trait du comique, en lorgnant davantage vers un rustre impétueux et bon enfant. Le timbre a certes perdu de sa splendeur, mais l'interprète reste toujours de grande classe, à l'instar d'une **Kate Lindsey** magnifique de ferveur en Octavian. La chanteuse américaine est certainement l'une des grandes révélations de la soirée, autant par son engagement que sa fraîcheur vocale. On aime aussi le chant raffiné et aérien de **Sabine Devieille** (Sophie), dont l'aigu divin compense un léger manque de puissance dans le médium. Tous les seconds rôles se montrent à un niveau exceptionnel, à l'instar de l'impayable **Michael Kraus** (Faninal), en barbon finalement attendri par la sincérité de sa fille. **Bastian-Thomas Kohl** (le Commissaire de police) complète le tableau par son émission bien projetée, au caractère affirmé.

On ne saurait imaginer une soirée réussie du *Chevalier à la rose* sans un chef à la hauteur de l'événement, tant l'orchestre de Strauss constitue un personnage à part entière,

tout au long de l'ouvrage : c'est peu dire que **Kirill Petrenko** réussit ses débuts à la Scala, en montrant dès l'ouverture toute son affinité avec ce répertoire qu'il connaît dans chaque recoin, après son mandat de directeur musical à l'Opéra de Munich (2013-2019). On doit à **Dominique Meyer**, actuel directeur de la Scala, de l'avoir accueilli ici, ce qui n'est pas la moindre de ses réussites. Autant l'allègement de la pâte orchestrale que l'irisation des couleurs sans *vibrato*, exacerbés par les contrastes de *tempi* parfois dantesques, font de cette direction une référence de haut vol, que l'on n'est pas près d'oublier.

CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 19 octobre 2024.
STRAUSS : Le Chevalier à la rose. K. Stoynavo, G. Groissböck, S. Devieilhe, K. Lindsey... Harry Kupfer / Kirill Petrenko.
Photos © Brescia e Amisano / Teatro alla Scala.

VIDEO : Trailer de « *Der Rosenkavalier* » selon Harry Kupfer au Teatro alla Scala de Milan

CRITIQUE, concert. PARIS,
Auditorium de la Maison de la

**Radio, le 10 octobre 2024.
BUSONI : Concerto pour piano.
Orchestre National de France,
Kirill Gerstein (piano),
Sakari Oramo (direction).**

L'**Orchestre National de France** et son chef invité **Sakari Oramo** nous offre l'un des concerts les plus mémorables de ce début de saison en exhumant le rare **Concerto pour piano** (1896) de **Ferruccio Busoni**, un ouvrage dont on n'a pas fini d'appréhender la folle démesure, jusqu'à son **Finale inattendu avec chœur d'hommes**. Au piano, le génial **Kirill Gerstein** semble enfile avec une facilité déconcertante toutes les difficultés de ce monument redouté.



Crédit Photographique © Radio France

L'**Orchestre National de France** a choisi de fêter le 100e anniversaire de la disparition de **Ferruccio Busoni** (1866-1924) en mettant à l'honneur l'un des ouvrages les plus dantesques du répertoire, d'abord par sa durée de 70 minutes (la plus longue parmi ses équivalents), puis par sa difficulté extrême pour le pianiste, sollicité tout du long. Issu d'une double ascendance allemande et italienne par ses parents, tous deux musiciens, Busoni a très tôt embrassé une carrière de pianiste prodige, avant de se consacrer à l'enseignement et à la composition. Son admiration pour Liszt s'épanouit avec force dans cet ouvrage encore imprégné des influences post-romantiques de sa première manière (à l'inverse de ses quinze dernières années, davantage tournées vers un allègement orchestral et un certain flottement tonal, comme dans son ultime chef d'oeuvre, l'opéra *Doktor Faust*).

Le *Concerto pour piano* fait entendre autant un élan brahmsien aérien au niveau de la forme, qu'un gigantisme puissamment

évocateur évoquant Strauss ou Mahler. Le tempérament italien irrigue également cette pièce généreuse par sa capacité à entrecroiser les différents motifs, en un lyrisme imprévisible et toujours palpitant. Difficile à appréhender, l'ouvrage mérite mieux qu'une approche superficielle et gagne à la réécoute, tant il fourmille d'idées et d'audaces. Il fallait certainement un chef de la trempe de Sakari Oramo pour oser s'attaquer aux difficultés multiples, quasi expérimentales par endroits, et donner une telle sensation d'évidence dans les enchaînements, tous fluides. Si le Finlandais a eu la tristesse de voir disparaître le jour même l'un de ses illustres compatriotes en la personne de Leif Segerstam (1944-2024), il n'en laisse rien paraître en embarquant les forces du National en un engagement de tous les instants, entre *tempi* vifs et ruptures marquées. Il sait aussi s'apaiser pour révéler les passages plus apolliniens, telle que la fin touchante du premier mouvement. On aime aussi sa propension à embrasser les aspects plus dansants, notamment dans la *Tarentelle*, qui précède le dernier mouvement étonnamment doux, avec le chœur d'hommes. Ce chœur fait entendre un Busoni moins moderne dans ses réparties homophoniques : de quoi trahir le réemploi d'un morceau composé plus tôt dans sa carrière, pour un opéra resté inachevé.

Kirill Gerstein semble ne faire qu'un avec cette musique qu'il connaît par cœur, de bout en bout, lui qui inscrit régulièrement les pièces pour piano de Busoni à ses programmes. Autant sa technique percutante que son tempérament sont un régal de chaque instant, que l'on pourra retrouver à la réécoute sur France Musique, à moins de rejoindre Berlin (les 17 et 19 octobre) ou Londres (le 1er novembre), où Gerstein et Oramo conduiront les orchestres locaux pour le même programme. On notera toutefois que ces villes ont choisi de l'étoffer, en y adjoignant une pièce de Debussy à Berlin et une *symphonie* de Grażyna Bacewicz (1909-1969) à Londres. N'était-il pas possible de faire la même chose à Paris ? C'est là le seul regret de cette soirée malgré tout très réussie,

qui donne envie de découvrir plus avant la musique de Busoni.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Maison de la Radio, le 10 octobre 2024. BUSONI : Concerto pour piano. Kirill Gerstein (piano), Chœur de Radio France, Aurore Tillac (cheffe de chœur), Orchestre National de France, Sakari Oramo (direction musicale). A l'affiche de la Maison de la Radio, le 10 octobre 2024. Photo : Radio France.

CRITIQUE, concert. PARIS, Théâtre des Champs-Élysées, le 28 septembre 2024. ROUKENS / BARTOK / DVORAK. Orchestre Philharmonique de Rotterdam / Lahav Shani (direction).

Partenaire régulier de la scène du **Théâtre des Champs-Élysées**, l'**Orchestre Philharmonique de Rotterdam** fait son retour à Paris sous la baguette de son directeur musical **Lahav Shani** (né en 1989), qui a pris la succession de Yannick Nézet Séguin voilà déjà six ans. Le chef israélien a depuis multiplié les engagements, à l'instar de son aîné québécois, en prenant les rênes des

Philharmoniques d'Israël et de Munich. Mais si Shani est incontestablement un des chefs en vogue du moment, le public parisien a surtout fait le déplacement pour entendre l'éternelle prodige du piano qu'est **Martha Argerich** (née en 1941) : on se surprend toujours à redécouvrir son âge vénérable, tant le temps ne semble avoir aucune prise sur son art.



Martha Argerich © Adriano Heitmann

C'est peu dire que l'Argentine n'a rien perdu de son piano véloce et fougueux, qui concentre immédiatement l'attention dès les premières notes du *Troisième Concerto* (1945) de **Bartók**. Si cet ultime *opus* n'est pas réputé pour être le plus virtuose parmi les autres ouvrages concertants du compositeur hongrois, il trouve ici des phrasés à la lisibilité lumineuse, d'une franche autorité, qui contrastent avec la battue plus

discrète de Shani. Le chef israélien n'est pas un sanguin, tant s'en faut, et préfère une battue fluide et naturelle, qui laisse la primauté au soliste. Il y a bien quelques détails fouillés ici et là, en ralentissant ostensiblement les *tempi* (une constante de la soirée), mais sans volonté d'explorer les modernités en clair-obscur de cette musique audacieuse en son temps.

On retrouve précisément un même état d'esprit dans le premier *bis* interprété par Martha Argerich, qui expédie en une agilité vertigineuse les « *Traumes Wirren* » des *Fantasiestücke* de Schumann. Aucun mystère ni sentimentalisme ne vient non plus éclairer « *Le Jardin féérique* » de *Ma mère l'Oye* de Ravel, interprété à quatre mains avec la vélocité complice de Lahav Shani, un ancien élève de Daniel Barenboïm.

Préalablement à ce moment de bravoure, la création française de l'*Ouverture pour orchestre Con Spirito* (2024) de **Joey Roukens** (né en 1982) avait été donnée pour chauffer l'orchestre, en une *maestria* festive faisant honneur à son modèle avoué Leonard Bernstein. Le style coloré et chaloupé joue la carte d'une rythmique souvent effrénée, ponctuée par les nombreuses percussions, mais manque d'originalité pour convaincre sur la durée. On découvre pour l'occasion le nouveau dispositif acoustique mis en place par le Théâtre des Champs-Élysées depuis la rentrée, qui offre incontestablement un confort sonore plus détaillé pour chaque groupe d'instruments. Cette réussite devrait encore s'améliorer au fil de la saison, après la mise en œuvre des ajustements encore nécessaires.

Après l'entracte, la *Neuvième Symphonie* (1893) de **Dvorák** résonne en des *tempi* assez sages, étoffés d'une mise en place redoutable de précision, notamment dans les transitions. On reste cependant sur sa faim face à cette interprétation d'un classicisme sans brillant, qui manque d'individualité dans les timbres, souvent trop neutres, du Philharmonique de Rotterdam. Seule exception, le beau *solo* du cor anglais dans le *Largo*,

qui trouve une sorte d'évidence par son chant suave, et ce malgré quelques bruits extérieurs parasites (une porte qui claque bruyamment ou des toux irrépessibles dans le public). Le *Molto vivace* trouve ensuite Shani à son meilleur, en tournant ce mouvement vers l'allégresse primesautière d'un Brahms, en une rondeur d'interprétation qui lisse les angles pour mieux faire valoir la mélodie principale. On retrouve ce parti-pris dans le dernier mouvement, plus franc et direct aux cordes, malgré quelques ralentissements dans les passages lyriques, souvent explorés dans les *piani*. Une interprétation volontiers classique, à la mise en place quasi parfaite, mais trop prévisible. Dommage.

CRITIQUE, concert. PARIS, Théâtre des Champs-Élysées, le 28 septembre 2024. ROUKENS : Con Spirito, BARTOK : Concerto pour piano n° 3, DVORAK : Symphonie n° 9. Martha Argerich (piano), Orchestre philharmonique de Rotterdam, Lahav Shani (direction musicale). Photo © Adriano Heitmann.

CRITIQUE, opéra (en version de concert). PARIS, Théâtre des Champs-Élysées, le 4 mai

2024. WAGNER : La Walkyrie. T. Wilson, S. de Barbeyrac, E. van den Heever, B. Mulligan... Yannick Nézet- Seguin (direction).

Après *L'Or du Rhin* voilà deux ans, Yannick Nézet-Seguin poursuit son cycle dédié aux quatre ouvrages qui composent le *Ring* de Richard Wagner : place cette fois au deuxième et plus célèbre d'entre eux, *La Walkyrie* (composé en 1856, mais seulement créé en 1870), dont le thème inoubliable de la *Chevauchée* au III ne peut manquer de raisonner à l'oreille, à l'issue de chaque écoute.



Trois autres villes, Rotterdam, Baden-Baden et Dortmund, ont eu la chance de bénéficier du même concert, avant le tout dernier à Paris. Complet pour l'événement, le **Théâtre des Champs-Élysées** a offert un concert de tout premier plan, sous les vivats d'un public chaleureusement enthousiaste dès les premiers saluts à la fin du I. Et il y avait de quoi, même si la direction de **Yannick Nézet-Séguin** a pu en dérouter quelques-uns en fuyant la grande tradition germanique, entre effets de masse et valorisation de la mélodie principale. Rien de tout cela ici, tant le chef québécois s'évertue à alléger les textures, pour embrasser des *tempi* allants dans les verticalités, en contraste avec des ralentissements plus prononcés dans les parties apaisées. La volonté de transparence et de légèreté donne un ton chambriste à cette direction qui n'en oublie jamais le théâtre, en accentuant les ruptures par des attaques sèches. En fouillant la partition dans les moindres recoins, Nézet-Séguin ne tombe jamais dans une lecture analytique, grâce à ses oppositions volontairement exacerbées entre pupitres et ses phrasés d'une expressivité aérienne. Le désormais chef honoraire de l'**Orchestre philharmonique de Rotterdam** insuffle une énergie sans pareille à son ancienne formation, de qualité, malgré quelques rares accroc (trompettes ou cors).

Ce concert sera **diffusé sur France Musique le 15 juin prochain**, à l'issue d'une semaine entière d'émissions consacrées au chef par Judith Chaîne, avec plusieurs entretiens inédits à la clé. Si on admire l'art du chef, force est de rendre aussi les armes devant le plateau vocal exceptionnel réuni pour l'occasion, peut-être l'un des meilleurs dont on puisse rêver de nos jours. A l'applaudimètre, **Tamara Wilson** (Brünnhilde) remporte tous les suffrages, du fait de son investissement scénique toujours juste, d'une délicate émotion dans les affrontements ambigus avec son père au III. Sa virtuosité sans faille, aux aigus parfois un peu tendus, se déploie harmonieusement, en une riche palette de couleurs. Mais c'est peut-être dans les

parties intimistes que Wilson étonne par sa subtilité : du grand art dont on se délecte tout en gourmandise, avec elle. A ses côtés, **Elza van den Heever** (Sieglinde) est moins performante en ce domaine, mettant un peu de temps à se chauffer au I autour d'une émission trop serrée dans le medium. Elle convainc davantage dès lors qu'elle est en pleine voix, sans parler de ses phrasés d'une précision redoutable dans la diction. On aime aussi le tempérament volcanique de **Karen Cargill**, trop rare en France, qui fait vivre son personnage de Fricka comme rarement face à Wotan, accentuant la faiblesse de ce dernier.

Très émouvant tout du long, **Brian Mulligan** donne à son Wotan des trésors d'humanité, grâce à ses phrasés éloquents de noblesse, compensant une projection un peu juste par endroits. C'est également en ce domaine que **Stanislas de Barbeyrac** atteint ses limites, mais on se régale bien évidemment de son art de sculpter les mots tout de clarté et élégance, en lien avec les intentions du chef, tout en donnant à son Siegmund une hauteur d'âme très à propos. Autre atout décisif, **Soloman Howard** (Hunding) fait valoir un timbre non moins superbe que le chanteur français, aux phrasés certes plus raides dans les parties techniques, mais d'une force de projection superbe de résonance profonde. Le décolleté audacieux de son costume, porté à même la peau, donne une autre occasion de parler de lui, tant sa plastique de culturiste étonne, en faisant davantage penser à un acteur de films d'action qu'à un chanteur d'opéra. Enfin, les huit chanteuses engagées pour interpréter les soeurs de Brünnhilde impressionnent par leur puissance littéralement décoiffante, achevant de compléter la réussite de cette production.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre des Champs-Élysées, le 4 mai 2024. WAGNER : La Walkyrie. Stanislas de Barbeyrac (Siegmund), Soloman Howard (Hunding), Brian Mulligan (Wotan),

Elza van den Heever (Sieglinde), Karen Cargill (Fricka), Tamara Wilson (Brünnhilde), Jessica Faselt (Helmwige), Brittany Olivia Logan (Gerhilde), Justyna Bluj (Ortlinde), Iris van Wijnen (Waltraute), Maria Barakova (Siegrune), Ronnita Miller (Grimgerde), Anna Kissjudit (Schwertleite), Catriona Morison (Roßweiße), Rotterdams Philharmonisch Orkest, Yannick Nézet-Seguin (direction musicale). A l'affiche du Théâtre des Champs-Élysées, le 4 mai 2024. Photos : Andrea Kremper.