Опубликовано на Швейцария: новости на русском языке (https://nashagazeta.ch)

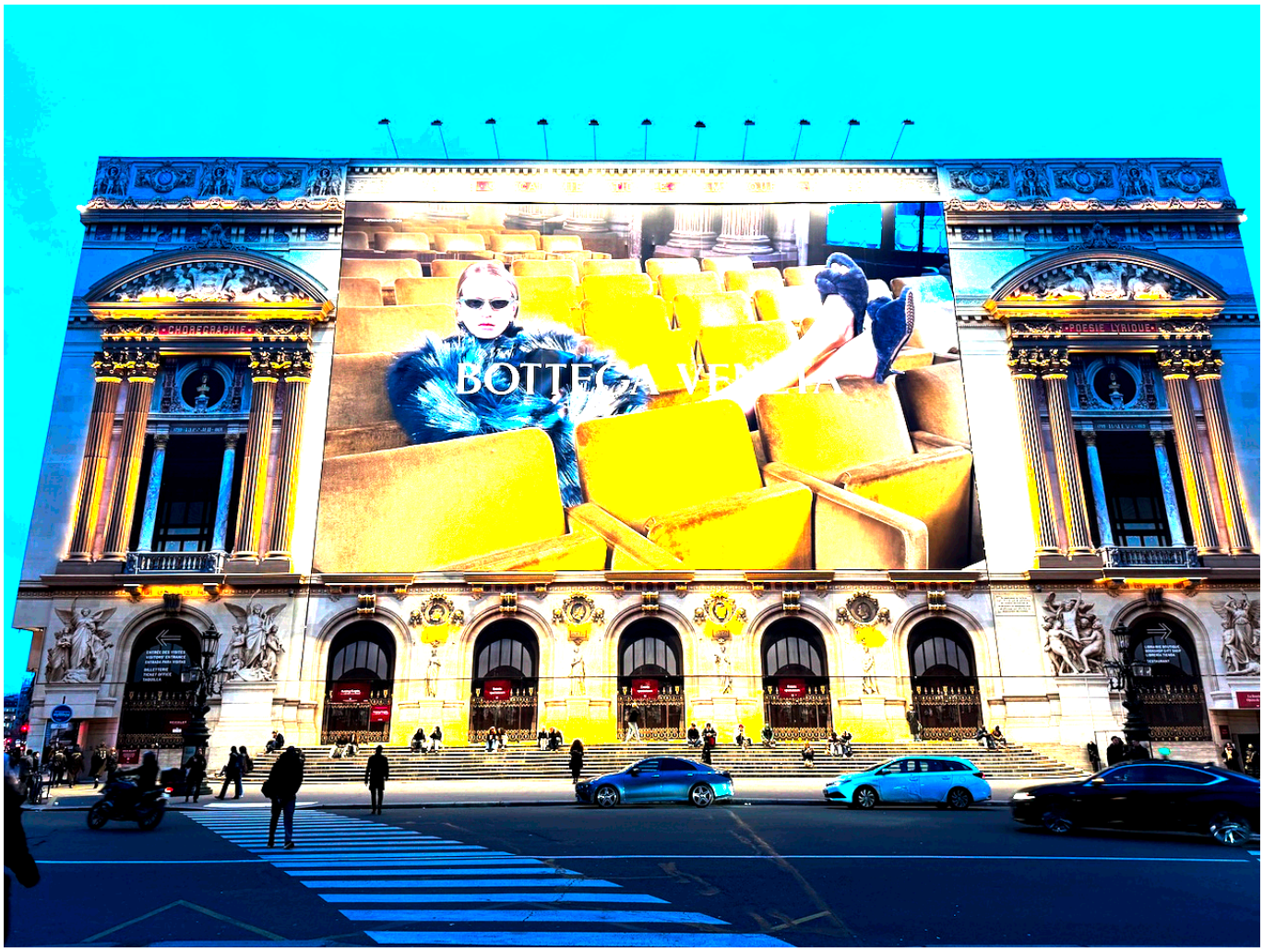
Fiennes fasciné et un café avec Lenski

16.02.2026.

Eugène Onéguine à l’Opéra de Paris. Scène du duel © Guergana Damianova/OnP

L’intérêt pour cette production a été immense dès le début : les billets pour toutes les représentations ont été vendus bien avant la première : le public parisien répondait ainsi à la question de la pertinence d’annuler la culture russe, souvent soulevée dans le contexte de la guerre en Ukraine. (Je dis cela sans aucun triomphalisme, je constate simplement un fait.) Je pense que le nom du metteur en scène a lui aussi joué un rôle dans cet engouement. Ralph Fiennes est réellement un acteur célèbre, et à juste titre : il suffit de se souvenir de ses rôles dans *La Liste de Schindler*, *Le Patient anglais*, la série *Harry Potter*, *The Grand Budapest Hotel*, *007 Spectre* et bien d’autres. Son amour pour les classiques russes ne fait guère de doute. Dans presque toutes ses interviews, il évoque la fascination qu’ils exercent sur lui, expliquant que *Andreï Roublev* d’Andreï Tarkovski est son film préféré. Fiennes lui-même a incarné Onéguine dans le film de sa sœur Martha, Ivanov dans la pièce de Tchekhov au théâtre Almeida de Londres présentée aussi au Théâtre Maly de Moscou, Alexandre Pouchkine dans son propre film *Nureyev. The White Crow*, ou encore Rakitine dans l’adaptation de Vera Glagoleva de *Un mois à la campagne* de Tourgueniev. Je

n’attendais donc aucun piège de sa part, même si j’ai été légèrement déçue en découvrant sur la façade monumentale du Palais Garnier, chef-d’œuvre éclectique du Second Empire mêlant baroque, classicisme et faste décoratif, non pas les visages familiers d’Alexandre Sergueïevitch ou de Piotr Ilitch, mais une publicité pour Bottega Veneta. Après tout, il faut bien que quelqu’un paie les travaux !



Opéra de Paris avant la représentation © N. Sikorsky

Selon Stanislavski, le théâtre commence au vestiaire. Mais le spectateur contemporain ne dépose pas toujours son manteau et, pour lui, le théâtre commence souvent par le programme qui propose une clé d’interprétation du spectacle. Ainsi, celui qui achète le programme d’*Eugène Onéguine* est aussitôt initié à un secret longtemps dissimulé aux Soviétiques, depuis la parution à Berlin en 1936 du roman *Tchaïkovski* de Nina Berberova jusqu’à son édition en Russie en 1997 : le grand compositeur était homosexuel. « Le compositeur enfante son œuvre à la même époque où il essuie un douloureux échec conjugal résultant d’une union consentie seulement pour dissimuler son homosexualité ». Je ne discuterai pas ici de l’importance de ce fait pour la création d’*Eugène Onéguine*. Mais je comprends mal pourquoi le programme insiste autant sur cet aspect, la mise en scène de Fiennes ne reposant pas sur une lecture queer.

Il est heureux qu’au même passage le programme souligne un autre point essentiel. « Plus retentissant encore est le funeste écho du roman avec la Pouchkine. Dans ses vers, le personnage de Lenski mourrait en duel sous le feu d’Onèguine, quelques années avant lui-même, le plus grand poète russe, succombe aux blessures d’un duel initié par une querelle amoureuse ». Le fait que le meurtrier de Pouchkine fût le Français Georges-Charles

d’Anthès, et que la cause du duel fût des rumeurs concernant ses relations de ce dernier avec l’épouse de Pouchkine, Natalia Gontcharova, est pudiquement passé sous silence. Pourtant, tout le monde ne sait pas que Pouchkine est mort en duel, parfois même les interprètes de Lenski ! Sans ironie aucune cette fois, je dirai que ce programme, véritable ouvrage, est conçu avec un grand professionnalisme. L’article d’Isaiah Berlin « Tchaïkovski et *Eugène Onéguine* » mérite à lui seul l’attention des mélomanes de différentes cultures et aide à mieux comprendre les sens cachés de deux chefs-d’œuvre, littéraire et musical.

Ruzan Mantashyan dans le rôle de Tatiana Larina © Guergana Damianova/OnP

Que dire de la mise en scène elle-même ? Honnêtement, pas grand-chose. Mes lecteurs de longue date savent que je suis une représentante de l’ancienne école, que je respecte la tradition et que je me méfie beaucoup des inventions de metteurs en scène, surtout lorsqu’il s’agit du répertoire russe. Pourtant, même moi, j’ai été surprise par le caractère profondément classique de cette production à la scénographie minimaliste, à l’exception de la scène du bal à Saint-Pétersbourg : quelques bouleaux, peut-être des trembles sur scène et sur le rideau, une table, un banc dans le jardin… Ralph Fiennes a réellement réussi à ne pas s’écarter d’un iota de l’intrigue originale et à ne faire la moindre allusion à l’actualité.

Sa connaissance approfondie de la source littéraire de l’opéra de Tchaïkovski devient évidente dès la première minute du spectacle : au fond de la scène couverte de feuilles d’automne, dans un faisceau de lumière, le spectateur aperçoit non pas le « héros éponyme », Onéguine, mais Tatiana, généralement considérée comme l’héroïne féminine préférée de Pouchkine. Dans son roman en vers – c’est ainsi qu’il définissait lui-même le genre de son œuvre – l’auteur avoue ouvertement, au troisième chapitre : « Je t’aime tant, ma chère Tatiana… », et, de manière générale, la sincérité de son ton chaque fois qu’il évoque Tatiana contraste nettement avec l’ironie qui accompagne souvent Onéguine.

Comme toujours, j’ai essayé de regarder ce spectacle à la fois avec mon « accent russe » et avec le regard d’un spectateur étranger. Celui-ci pouvait être surpris par la transformation soudaine des jeunes danseurs en ours lors du bal du troisième acte. Je me permets de suggérer que, ce faisant, Ralph Fiennes a choisi non pas de représenter une « agression russe », il est trop « fasciné » par la Russie pour cela, mais d’intégrer à l’action scénique le célèbre rêve de Tatiana du cinquième chapitre, qui reste le plus souvent en dehors du cadre de l’opéra. Il vaut peut-être la peine de rappeler que, dans ce rêve, Tatiana traverse une forêt d’hiver, poursuivie par un ours qui la porte au-dessus d’un ruisseau et la conduit dans une étrange *isba* où Onéguine est assis parmi des monstres. Lenski y apparaît lui aussi, et le rêve s’achève sur une scène annonçant le duel à venir. Pour expliquer l’importance de ce rêve, on ajoute généralement à cette prémonition d’un dénouement tragique la caricature de la société mondaine qui s’y déploie et, plus récemment, on interprète l’ours comme un archétype masculin, une force brute du destin menant Tatiana vers une désillusion inévitable.

La campagne russe sur la scène parisienne © Guergana Damianova/OnP

Ici aussi, il y a matière à réflexion, au risque d’attirer sur moi la foudre. À bien y regarder, Tatiana, nourrie de romans et accablée d’ennui, a elle-même doté Onéguine, ce visiteur de passage, de tous les traits du héros idéal et s’est éprise de l’image qu’elle avait créée plutôt que d’une personne réelle. Peut-on reprocher à Onéguine de ne pas correspondre à cet idéal alors qu’il n’a pas profité de la naïveté de la jeune fille et lui a rendu sa lettre compromettante au lieu de la lire à ses amis, autrement dit de la publier sur les réseaux sociaux, ce qui, de nos jours, relèverait presque de l’héroïsme ? Hélas, les natures romantiques, enclines à l’auto-illusion, se heurtent presque toujours à la chute de leurs rêves. Il est opportun de se souvenir de la conversation entre Larina et la Nourrice au début du premier acte, lorsque la mère de Tatiana évoque l’habitude comme substitut du bonheur et conclut que « dans la vie il n’y a pas de héros ». Chez Pouchkine, ces lignes

appartiennent au narrateur. Dans l'opéra, Tchaïkovski et le librettiste Konstantin Chilovski les confient à Larina, renforçant le contraste entre la rêverie de Tatiana et l'expérience pragmatique de la génération précédente. Mais prêtons-nous vraiment attention à l'avis de la génération aînée ?! Tatiana, contrairement à d'autres héroïnes de la littérature russe, ne se jette ni dans l'eau ni sous un train. Elle épouse le prince Grémine, un homme accompli et sûr de lui qui retrouve « jeunesse et bonheur » et l'entoure d'amour et de respect qu'elle mérite pleinement. Quant à Onéguine, qui « s'est trompé », il est déjà assez « puni ».

Qu'est-ce qui m'a personnellement dérangée ? Trois éléments. L'apparition des jeunes paysannes serfs des Larine (« Jeunes beautés, chères amies ») coiffées de kokoshniks à la manière de l'ensemble de danse folklorique russe « Beryozka », ainsi que le « glissement » caractéristique de ce même ensemble, ici exécuté par des dames de la bonne société, ce qui ne correspond ni à une polonaise ni à une écossaise lors d'un bal pétersbourgeois. J'ai également été surprise de voir que, dans la scène du dernier entretien entre Tatiana et Onéguine, la « reine du bal » apparaît presque en chemise de nuit, alors que, même si elle redevient « l'ancienne Tatiana » aux yeux d'Onéguine, elle a changé pour elle-même et pour les autres et ne l'aurait guère reçu en négligé. D'ailleurs, peut-être Onéguine aurait-il réfléchi avant de passer de la « prière humble » à l'ordre « tu dois quitter ton mari pour moi » si Tatiana avait été vêtue conformément à son nouveau statut social. Si l'on admet que Pouchkine aime une Tatiana forte et digne, cette dimension se perd ici. Mais ces détails restent secondaires face au très haut niveau musical du spectacle, qui demeure l'essentiel.

Marc Chagall à l'Opéra de Paris © N. Sikorsky

L'orchestre dirigé par Semion Bychkov est irréprochable. Né à Leningrad en 1952, formé au

Conservatoire de Léningrad auprès d'Ilya Moussin, il aurait dirigé *Eugène Onéguine* une vingtaine de fois durant ses études pour un cachet de deux roubles cinquante. Ce retour aux sources a dû lui procurer un réel plaisir, d'autant plus que le Palais Garnier deviendra désormais sa maison, lui qui a été nommé directeur musical de l'Opéra de Paris au début de l'année. Je n'ai aucune réserve à formuler ni à l'égard de la soprano d'origine arménienne Ruzan Mantashyan dans le rôle de Tatiana, ni envers la Moscovite Elena Zaremba dans celui de la nourrice Filipievna. Le baryton Boris Pinkhasovich, diplômé du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, est également très convaincant dans le rôle-titre, même si je noterais parfois une gestuelle un peu trop véhémente, qui correspond mal à l'image d'un Onéguine froid. Alexander Tsymbalyuk reste fidèle à lui-même en prince Grémine, tandis que la seule à s'écarter, selon moi, de l'équilibre général est Olga, incarnée par la mezzo-soprano maltaise Marvic Monreal.

Cependant, c'est surtout la rencontre avec Lenski que j'attendais avec le plus d'impatience, car j'ai des exigences élevées envers les ténors. Quel plaisir d'entendre pour la première fois Bogdan Volkov, originaire du Donbass, formé à l'Académie nationale de musique d'Ukraine et passé par le programme des jeunes artistes du Bolchoï, nommé « Chanteur de l'année 2025 » par le magazine allemand *Opernwelt* ! Voilà un Lenski tel qu'il doit être. J'ai eu la chance de le rencontrer et d'échanger avec lui, même si je me sens coupable d'avoir fait sortir ce ténor lyrique sous une pluie battante !

Une semaine avant le début de la guerre en Ukraine, Bogdan Volkov avait quitté Moscou pour participer à une production de *Don Giovanni* dirigée par Daniel Barenboim à la Staatsoper Unter den Linden de Berlin, qui s'est révélée être le dernier projet lyrique du grand maestro. Depuis, il vit en Europe, passant d'un théâtre à l'autre, tant son agenda est chargé. Je vous propose ici les passages les plus marquants de notre conversation, dans le prolongement de mes impressions personnelles sur le spectacle.

Bogdan Volkov dans le rôle de Vladimir Lenski © Guergana Damianova/OnP

Bogdan, chaque mise en scène « russe » en Europe suscite une tempête d'émotions, souvent négatives. Avez-vous rencontré quelque chose de semblable à Paris ? Comment s'est passé votre travail ici, en général et plus particulièrement avec Ralph Fiennes ? Dans quelle mesure comprend-il la musique ?
Personnellement, je n'ai rien rencontré de négatif et je pense que rien de tel ne s'est produit. Au contraire, de nombreuses bonnes critiques ont été publiées. Le travail s'est déroulé merveilleusement bien, le maestro Semion Bychkov nous a beaucoup aidés sur le plan musical et une atmosphère très amicale, confiante, presque familiale s'est installée. Nous communiquions tous en anglais, mais Ralph Fiennes glissait parfois quelques phrases en russe. On n'avait pas l'impression qu'il n'avait jamais mis en scène d'opéra : il a travaillé comme metteur en scène au théâtre dramatique et au cinéma, un domaine qui réunit plusieurs disciplines, et les metteurs en scène dramatiques travaillent souvent avec les chanteurs. L'approche reste globalement la même : travail sur le personnage, son monde intérieur, ses sensations, ses réactions et ses motivations. Tout s'est donc déroulé naturellement.

Ce Lenski n'est pas votre premier. Comment percevez-vous la lecture de l'opéra proposée par Ralph Fiennes, son choix d'une approche résolument classique?
Je ne sais pas comment mesurer la notion de classicisme. Chacun imagine sans doute une œuvre classique à sa manière après avoir lu le livre, cela dépend de l'imagination. Je comprends que la production puisse paraître classique au premier regard et, dès la première répétition, Ralph Fiennes nous a dit que nous nous situions, en quelque sorte, à l'époque de Pouchkine, mais qu'il ne s'agissait pas d'une illustration historique ni d'une fidélité fanatique aux détails. Il a particulièrement insisté pour que nous ayons une liberté de mouvement propre aux gens du XXIe siècle. Nous avons donc beaucoup travaillé pour être naturels et libres. Comme chante Larina : « Nous sommes voisins, pas de cérémonies entre nous ». On peut donc mettre les mains dans les poches, s'asseoir sur la table, car tout le monde se connaît et l'atmosphère est domestique, presque familiale. Lenski vient chez les Larine presque chaque jour ; c'est sa terre, ses proches, et il a amené son meilleur ami, accueilli de la même manière : faites comme chez vous, installez-vous, faites ce que vous voulez. Tout cela dépasse immédiatement la notion de mise en scène dite classique.

Comment le metteur en scène vous a-t-il plongés dans l'atmosphère de la Russie de la première moitié du XIXe siècle ?
Aux premières répétitions, il a apporté des reproductions de tableaux de différents peintres du XIXe siècle montrant des gens dans des situations quotidiennes et détendues : quelqu'un écrit une lettre, quelqu'un est fatigué, quelqu'un s'est allongé sur un banc pour lire ou se reposer. J'ai beaucoup aimé le portrait de Iouri, le fils d'Ilia Répine, où il se tient avec une main glissée dans son manteau, sur un fond hivernal. Cela ressemble presque à une illustration de la scène du duel et, pour moi, c'est Lenski. En construisant mon personnage, j'ai parfois repris ces gestes et ces symboles. Il y a aussi d'autres moments du spectacle auxquels je ne participe pas, je ne peux donc pas les expliquer en détail, par exemple cette danse surréaliste où les hussards se transforment en ours.

J'ai interprété cette danse comme le rêve de Tatiana.
Peut-être. Ou peut-être est-ce quelque chose de sauvage, une sorte d'interaction chorégraphique entre le masculin et le féminin. Quoi qu'il en soit, en ce qui concerne Pouchkine, Ralph Fiennes était préparé à cent cinquante pour cent. Pour chaque idée, il trouvait une citation dans le poème. Il arrivait que le maestro Bychkov propose de déplacer

quelque chose un peu plus tôt ou un peu plus tard, en s’appuyant sur la texture musicale et en indiquant un moment important de la partition capable de souligner tel état ou telle action. Il y a donc eu un véritable travail commun entre le metteur en scène et le chef d’orchestre.

Alexander Tsymbalyuk dans le rôle du prince Grémine, Ruzan Mantashyan dans celui de Tatiana Larina, Boris Pinkhasovich dans celui d’Onéguine. Scène du bal © Guergana Damianova/OnP

Bien que Ralph Fiennes ait pensé à l’époque de Pouchkine, la production semble presque hors du temps, n’étaient deux ou trois allusions…
Les Européens connaissent beaucoup moins l’œuvre de Pouchkine que, par exemple, celle de Tchekhov. D’un autre côté, à l’opéra, comme le disait Stanislavski, il ne faut pas illustrer le texte mais l’interpréter. De nombreux compositeurs ont écrit des opéras sur leur époque, ce qui explique les scandales qui éclataient parfois, leurs œuvres suscitant des réactions contradictoires. Mais l’opéra doit provoquer des émotions – différentes de celles que l’on ressent devant un documentaire ou un film historique. Toute grande œuvre est le fruit d’une inspiration vécue par son auteur et d’une profonde réflexion sur les événements qui le préoccupaient. *La Traviata*, *Eugène Onéguine* et bien d’autres opéras ont été écrits sur des contemporains de leurs créateurs. Peu importe le moment où nous les regardons et les écoutons ; l’essentiel est de vivre les mêmes émotions que le compositeur et de devenir ainsi ses contemporains. Il n’a donc pas d’importance que la mise en scène soit moderne, futuriste ou au contraire rétrospective ; l’essentiel est qu’elle soit justifiée et qu’elle résonne avec nous aujourd’hui.

Quelle est l’actualité d’*Onéguine* aujourd’hui ?
C’est au public qui vient au théâtre d’en décider. Quand je chante le spectacle et que je travaille dessus, je le vis ici et maintenant et j’en perçois l’actualité dans le présent. Je n’ai

pas d’idée préconçue à transmettre. Chacun trouve ses propres réponses dans *Onéguine*. Ou ne les trouve pas. Ou les trouve, mais pas immédiatement, seulement avec le temps. Beaucoup de créateurs d’œuvres majeures ne pouvaient pas toujours expliquer pourquoi ils les avaient conçues ainsi plutôt qu’autrement. Pourquoi une fleur éclot-elle ? On peut y réfléchir toute une vie. L’art pose plus souvent des questions qu’il n’apporte de réponses.

Une magnifique réponse ! Deux pauses m’ont un peu surprise, des pauses dont je ne me souviens pas dans les productions d’*Eugène Onéguine* que j’avais vues auparavant. Pendant la première, Tatiana est seule à l’avant-scène, et pendant la seconde, c’est vous, Lenski. Les pauses sont assez longues ; pendant ce temps, on change les décors, mais je ne pense pas que ce soit la seule raison. Dans mon cas, après le bal chez les Larine, où il y a une véritable tempête d’émotions, il faut changer d’énergie. Le metteur en scène et le chef m’ont dit de prendre une pause, de ne pas me presser et de ressentir la transition vers la scène suivante. À ce moment-là, je dois sentir si l’attention de la salle est prête à basculer vers une atmosphère plus intime, où Lenski parle avec lui-même et avec chacun comme en tête-à-tête. J’ai besoin de la concentration du public et de temps pour entrer dans l’état juste. Dans beaucoup de productions, il y a un entracte à cet endroit, mais chez nous le bal des Larine mène directement à la scène du duel. La pause est donc volontaire et a été décidée par le metteur en scène et le chef. Le maestro donne toujours un sens à chaque phrase et à chaque silence. Il y a aussi des pauses avant les airs « Dans votre maison » et « Où donc êtes-vous allé ? », qu’il faut ressentir et vivre. Avant « Dans votre maison », moi, comme Lenski, j’ai besoin de temps pour comprendre tout ce que j’ai dit, comment j’ai provoqué Onéguine en duel et comment répondre aux paroles de Larina « Mon Dieu, chez nous, ayez pitié ». Ce sentiment de stupeur et la pause sont donc pleinement justifiés. Peut-être que depuis la salle la pause ne paraît pas longue, mais elle dure exactement le temps nécessaire et ne se mesure jamais à l’avance ; elle naît en temps réel.

Bogdan Volkov aux saluts finaux © N. Sikorsky

Avec lesquels de vos partenaires dans cette production aviez-vous déjà travaillé ?

Avec beaucoup d’entre eux. Avec Ruzan, Boris et Elena Zaremba, nous avons chanté *Eugène Onéguine* dans la mise en scène de Dmitri Tcherniakov à Vienne. C’est toujours agréable de travailler avec des personnes que l’on connaît déjà et avec qui l’on est lié

d’amitié. Cette fois, nous avons travaillé très longtemps, presque sept semaines, et tout a été fait comme nous le souhaitions.

Le public a accueilli chaleureusement tous les interprètes, mais vous tout particulièrement, et à juste titre, à mon avis. Il me semble que la dernière fois que j’ai entendu un Lenski aussi irréprochable remonte à plus de trente ans, ici même à Paris, au Théâtre du Châtelet : Neil Shicoff chantait Lenski, Dmitri Hvorostovsky était Onéguine et Semion Bychkov dirigeait également. Tant d’années ont passé et pourtant l’impression reste extrêmement forte.

Je connais cette production. Quand j’étais encore étudiant, je cherchais différents enregistrements, je découvrais divers ténors et j’ai aussi découvert Neil Shicoff, dont j’admirais énormément l’interprétation, tant dans le répertoire italien que dans le rôle de Lenski. Des années plus tard, je l’ai rencontré, j’ai participé à ses master-classes et je n’ai jamais cessé de l’admirer. Peut-être que je chante dans une tradition un peu différente, mais des ténors comme Nicolai Gedda et Fritz Wunderlich restent des modèles.

Je sais que cet été aura lieu votre début lyrique en Suisse : vous chanterez Ferrando dans *Così fan tutte*, à l’Opéra de Zurich qui reprend la mise en scène de Kirill Serebrennikov créée en 2018. Avez-vous vu ce spectacle ?
Si je ne me trompe pas, il n’a pas été filmé officiellement, je n’ai donc vu qu’un enregistrement technique. Ce sera effectivement mon début lyrique en Suisse ; auparavant je n’y ai chanté que lors de quelques concerts en tournée. En revanche, je connais très bien le rôle de Ferrando, que j’ai peut-être chanté plus que tout autre. Je prévois également de venir à Genève dans quelques années avec l’une de mes productions préférées, mais je ne peux pas encore en parler ; le théâtre doit l’annoncer en premier.

Vous travaillez énormément. Y a-t-il encore quelque chose que vous aimeriez chanter et que vous n’avez pas encore eu l’occasion d’aborder ?
Tout ce que j’aimerais chanter et ce à quoi j’ai donné mon accord est déjà prévu, même si je ne peux pas encore le dévoiler. En général, j’essaie de ne pas me précipiter, car je chante vraiment beaucoup et j’apprends sans cesse de nouvelles choses. Il y a des rôles que j’aimerais interpréter, mais je sens qu’il est encore trop tôt pour y penser, parce qu’ils peuvent être soit trop lourds pour ma voix, soit trop exigeants techniquement. Quand vient le moment et que je sens avoir trouvé l’approche technique d’un rôle, j’en discute avec des metteurs en scène, des chefs d’orchestre, mon agent ou des directeurs de théâtre. Chaque saison apporte de nouveaux rôles, à l’opéra, en musique de chambre ou dans l’oratorio, je suis donc constamment en mouvement et je ne peux pas me surcharger. Je me concentre sur ce que je peux faire maintenant et je ne regarde pas trop loin, même si mon calendrier est planifié sur quatre ou cinq ans et laisse place à des variations. Ma voix se sent aujourd’hui à l’aise et je la maintiens ainsi, avec de petites expériences, en essayant quelque chose de nouveau peu à peu. Je suis heureux d’avoir trouvé mon répertoire, mais je suis parfois attiré par le répertoire lyrique français ; j’aimerais chanter Faust, puis peut-être évoluer vers Roméo, Manon. Je chante aussi la musique du XXe siècle : Stravinsky, Britten, Prokofiev. Ma tâche est de bien faire ce que j’ai déjà entrepris et de continuer à avancer.

Je vous souhaite de tout cœur que tous vos projets se réalisent et j’espère vous revoir en Suisse !

Saluts finaux d’Eugène Onéguine à l’Opéra de Paris, 9 février 2026 © N. Sikorsky

Opera de Paris

Russian opera in Europe

Source URL: *https://rusaccent.ch/blogpost/fiennes-fascine-et-un-cafe-avec-lenski*