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

Wexford : la fièvre de l’opéra

27.10.2026.



Taras Prysiazhniuk (Alexeï) et les danseurs de la Wexford School of Ballet and Performing Arts dans "Le Joueur" de Sergueï Prokofiev. Théâtre O’Reilly, National Opera House, Wexford. © Photo Padraig Grant

Le Wexford Festival Opera, qui fête cette année son 75e anniversaire, était resté jusqu’à présent pour moi une sorte de belle légende. On a du mal à imaginer une ville d’un peu plus de 20 000 habitants se transformer chaque année, depuis trois quarts de siècle, en l’une des capitales européennes de l’opéra. Et pourtant, c’est bien réel.

Wexford se trouve sur la côte sud-est de l’Irlande, au bord de la mer d’Irlande. Le temps y change si rapidement qu’on peut avoir l’impression de traverser presque toutes les saisons en une seule journée. Un soleil éblouissant cède soudain la place à une pluie battante, suivie d’un vent glacial qui vous fait regretter de ne pas avoir emporté de manteau d’hiver. En quelques jours, j’ai eu le temps de me convaincre que la météo irlandaise correspondait parfaitement à la diversité du programme du festival : un Rossini ensoleillé et pétillant, un Prokofiev fiévreux et un Mascagni tragique. Trois opéras que je n’avais encore jamais vus sur scène et qui diffèrent radicalement par leur langage musical et leur atmosphère.


Les affiches du festival décorent la ville. © N. Sikorsky

La ville elle-même a quelque chose de chaleureux, d'un peu provincial, et rien dans son apparence ne laisse deviner qu'elle accueille un festival international d'opéra aussi prestigieux. Et pourtant, celui-ci existe depuis 1951, grâce à l'enthousiasme de mélomanes locaux réunis autour du docteur Tom Walsh. Dès l'origine, sa particularité a été de privilégier les œuvres rarement représentées. Pourquoi rivaliser avec les grandes maisons d'opéra en proposant au public une énième *Traviata* ou une énième *Bohème*, alors que l'histoire de l'opéra regorge de musiques magnifiques que presque personne ne connaît ? L'idée a fait ses preuves : non seulement le festival a survécu à ses fondateurs, mais il est devenu un événement de portée internationale, tout en conservant des liens exceptionnellement étroits avec la ville à laquelle il doit son existence.


Le National Opera House de Wexford. © N. Sikorsky

À mon arrivée, j'ai décidé de commencer par repérer l'opéra, histoire de ne pas me perdre le soir, une fois la nuit tombée. « C'est tout près, m'a assuré le concierge de l'hôtel. Tournez à gauche, puis encore à gauche, et vous le verrez sur votre gauche. » En suivant ses indications, j'ai parcouru quelques ruelles et découvert, au milieu d'autres maisons tout aussi basses, un modeste bâtiment de deux étages : le National Opera House. Mais où étaient donc les colonnes, le fronton, le quadrige d'Apollon ? Où étaient tous ces attributs familiers des théâtres d'opéra européens ? Les apparences étaient pourtant trompeuses. Derrière cette façade discrète se cache un remarquable théâtre moderne, construit en 2008 à l'emplacement de l'ancien Theatre Royal, qui avait accueilli le festival pendant plus d'un demi-siècle. Les architectes ont délibérément préservé l'aspect familier de cette vieille rue, tout en aménageant derrière les façades une grande salle aux magnifiques boiseries et une scène moderne.


La salle du National Opera House de Wexford. © N. Sikorsky

Le public ne m'a pas moins étonnée. À Wexford, aller à l'opéra est manifestement une fête : les dames portent des robes du soir, les hommes, pour la plupart, des smokings, et l'on ne voit rien de cette désinvolture affectée qui, ces dernières années, est presque devenue de rigueur chez les spectateurs de théâtre. Avant chaque représentation, l'hymne national irlandais retentit, et le public ne se contente pas de se lever : il chante à l'unisson. Je n'avais jamais rien vu de semblable, si ce n'est peut-être lors de l'ouverture solennelle de la saison à la Scala de Milan.

Il est vrai qu'en observant ces spectateurs élégamment vêtus, je n'ai pu m'empêcher de remarquer que la plupart appartenaient plutôt à la génération des aînés. Un problème bien connu de nombreuses maisons d'opéra : comment attirer les jeunes sans renoncer à ses traditions et à ses principes artistiques ? À en juger par l'enthousiasme avec lequel la ville prépare chaque édition du festival, on cherche ici des réponses concrètes à cette question.


Dans l'Opera Grove de Wexford. © N. Sikorsky

La place qu'occupe l'opéra dans la vie de cette petite ville irlandaise se reflète jusque dans un bosquet insolite planté en l'honneur du festival : chacun de ses arbres est dédié à l'un des opéras qui y ont été représentés depuis 1951. L'Opera Grove a été officiellement

inauguré en 1991 par Mary Robinson, alors présidente de l'Irlande, tandis que l'actuelle présidente, Catherine Connolly, est la principale protectrice du festival. À l'approche de son 75e anniversaire, celui-ci a annoncé un nouveau partenariat avec British Airways. C'est à la fois une reconnaissance de son rayonnement international, une occasion d'attirer de nouveaux publics et une source de soutien financier particulièrement bienvenue. Car les plaques commémoratives et les noms prestigieux, c'est bien, c'est même très bien, mais pour que l'opéra continue à vivre, il faut aussi de l'argent.

À propos d'argent, justement. Curieusement, c'est lui qui constitue le fil conducteur des trois grandes productions de cette édition anniversaire. Chez Rossini, l'argent et un mariage avantageux déclenchent une intrigue joyeuse, presque délirante. Chez Prokofiev, l'argent devient une obsession qui soumet les destinées humaines à son emprise. Et chez Mascagni, la pauvreté de la jeune Iris la laisse sans défense face à la cruauté et à la cupidité de ceux qui, eux, en ont.

Des billets porte-bonheur ! © N. Sikorsky

Rossini sous le soleil

Je commencerai par la comédie, d'autant que c'est le public lui-même qui l'a choisie comme cadeau d'anniversaire. Pour la première fois dans l'histoire du festival de Wexford, les spectateurs ont été invités à désigner l'une des œuvres de la programmation. Les participants au vote, venus de trente pays, ont porté leur choix sur *L'equivoco stravagante* (*L'Étrange Malentendu*) de Rossini, déjà monté ici en 1968.

Rossini n'avait que dix-neuf ans lorsque son opéra a été créé à Bologne en 1811, mais l'inventivité musicale et la fougue du futur auteur du *Barbier de Séville* s'y manifestaient déjà pleinement. Le livret, en revanche, s'est révélé si osé que le spectacle s'est rapidement heurté à la censure.

Stefan Astakhov (Gamberotto) et Kelli-Ann Masterson (Rosalia) dans *L'equivoco stravagante* de Gioachino Rossini.
Théâtre O'Reilly, National Opera House, Wexford. © Photo Padraig Grant

L'intrigue est effectivement piquante. Pour empêcher le mariage d'Ernestina avec le stupide Buralicchio, une union avantageuse aux yeux de Gamberotto, le riche père de la jeune fille, mais dont celle-ci ne veut pas, les amis d'Ermanno, amoureux d'elle, répandent une rumeur : Ernestina serait en réalité née garçon, sous le prénom d'Ernesto, et aurait été castrée dans son enfance afin de préserver sa voix aiguë de chanteur. Cette pratique existait encore à l'époque, et l'on imagine aisément tout le parti comique que l'on pouvait tirer d'une telle histoire.

L'opéra pourrait parfaitement se heurter à la censure aujourd'hui encore, mais pour une tout autre raison. Si, au XIXe siècle, c'était l'intrigue même, fondée sur la castration de garçons destinés à une carrière de chanteur, qui suscitait l'indignation, les controverses porteraient aujourd'hui sur ses éventuelles associations avec la transidentité. Bien entendu, la pratique historique de la castration forcée d'enfants et les opérations contemporaines de réassignation sexuelle pratiquées avec le consentement de la personne concernée

répondent à des objectifs et s'inscrivent dans des circonstances radicalement différentes. Mais les plaisanteries sur de tels sujets peuvent aujourd'hui provoquer de vives réactions, qui auraient sans doute beaucoup étonné Rossini.

Maria Barakova (Ernestina) et Gurgen Baveyan (Buralicchio) dans *L'equivoco stravagante* de Gioachino Rossini.
Théâtre O'Reilly, National Opera House, Wexford. © Photo Padraig Grant

Heureusement, dans la mise en scène de Max Hoehn, cette histoire reste une joyeuse farce théâtrale, sans insultes ni déclarations politiques. Et puis, la musique de Rossini est si communicative que toutes ces réflexions cèdent vite la place au plaisir simple et sincère du spectacle. Comme cette sensation nous manque dans tant de productions contemporaines ! Le besoin de joie, la possibilité d'oublier ses soucis et ses peines ne serait-ce que pendant deux heures, sont communs à toutes les générations. Ce n'est pas un hasard si, en 1942, alors qu'il était évacué à Kouïbychev pendant la guerre, le Théâtre Bolchoï a choisi de monter précisément *Le Barbier de Séville* de Rossini, une œuvre venue pourtant de « l'Italie fasciste ».

Le chef Riccardo Bisatti saisit à merveille le rythme effréné de Rossini, tandis que les décors de Darko Petrović et les costumes extraordinairement colorés de Massimo Carlotto font de cette production une véritable fête. La grande et élégante mezzo-soprano russe Maria Barakova est remarquable dans le rôle d'Ernestina, tout comme les barytons Stefan Astakhov, en Gamberotto, et Gurgen Baveyan, en Buralicchio. Tous trois chantent admirablement et possèdent un indéniable talent comique. À mon humble avis, le ténor polonais Sebastian Mach, qui interprète Ermanno, n'a pas tout à fait été à leur hauteur.

Saluts à la fin de *L'equivoco stravagante*. © N. Sikorsky

Le vent glacial de Mascagni

Après ce Rossini ensoleillé et insouciant, le choc d'*Iris* de Mascagni. J'avoue que je ne m'attendais pas à être aussi profondément touchée par un opéra que l'on rencontre rarement à l'affiche aujourd'hui. Or la musique s'est révélée d'une beauté étonnante, et la mise en scène de Rosetta Cucchi, élégante et poétique, tout en étant d'une grande cruauté par son sujet.

Iris a été créé à Rome en 1898, soit six ans avant *Madama Butterfly* de Puccini, auquel on pense inévitablement en regardant le spectacle. Les ressemblances se limitent pourtant au lieu de l'action, le Japon, et au librettiste commun, Luigi Illica. Les destins des deux héroïnes sont fondamentalement différents. Cio-Cio-San est victime d'un amour trahi, tandis que la jeune Iris, qui vit avec son père aveugle, est totalement sans défense face à des hommes pour lesquels sa beauté n'est qu'un objet de désir et une possible source de profit.

Affiche de la création d'*Iris* de Pietro Mascagni, publiée pour la première fois par les éditions Ricordi à Milan en 1898. Wikimedia Commons.

Il aurait été facile de céder à la tentation de transformer l'histoire de cette malheureuse jeune fille en un énième manifeste contre les violences faites aux femmes. Cucchi choisit

une autre voie. Sa production, conçue dans une esthétique plutôt classique, n'a nul besoin de déclarations militantes pour faire ressentir au spectateur toute l'injustice et la cruauté de ce qui se déroule sous ses yeux. L'univers japonais est stylisé, presque féerique, et le choix d'interprètes d'origine asiatique pour plusieurs rôles principaux, notamment la soprano chinoise Leyla Gu dans celui d'Iris et la basse sud-coréenne Jihoon Kim dans celui de son père aveugle, apporte à l'ensemble une cohérence visuelle supplémentaire.

« Esthétique classique » ne signifie pas pour autant absence de moyens visuels modernes. La metteuse en scène utilise des photographies, des jeux de lumière et des projections vidéo contemporaines, ainsi que des marionnettes à armature manipulées à l'aide de tiges et de fils. L'ensemble compose un tableau scénique poétique, riche en symboles, qui évoque l'affiche réalisée pour la première production d'*Iris* par Adolfo Hohenstein, artiste allemand né à Saint-Pétersbourg, devenu par la suite l'un des pionniers en Italie de l'Art nouveau, connu dans ce pays sous le nom de *Liberty*.


Leyla Gu (Iris), Jolyon Loy (Kyoto) et les danseurs dans *Iris* de Pietro Mascagni.
Théâtre O'Reilly, National Opera House, Wexford. © Photo Padraig Grant

L'orchestre, sous la direction de Francesco Cilluffo, révèle toute la richesse de la partition de Mascagni, tandis que les interprètes donnent vie à des personnages qui nous touchent véritablement et qui, pour cette raison même, resteront dans nos mémoires.

Cette production a une histoire singulière. En 1995, Rosetta Cucchi était venue pour la première fois à Wexford travailler comme cheffe de chant sur *Iris*. Trente et un ans plus tard, elle est revenue au même opéra, mais cette fois comme metteuse en scène et directrice artistique de l'ensemble du festival. « La boucle est bouclée », a-t-elle écrit dans son message de bienvenue pour cette édition anniversaire. Elle y expliquait également sa conception de l'œuvre : à ses yeux, *Iris* raconte moins l'histoire d'une victime que celle de l'innocence confrontée à la brutalité du monde. Et, dans son interprétation, l'hymne final au Soleil signifie davantage que l'arrivée d'un nouveau jour. « C'est Iris elle-même qui se lève », affirme la metteuse en scène.


Les marionnettes à armature dans la mise en scène d'*Iris* de Pietro Mascagni par Rosetta Cucchi.
Théâtre O'Reilly, National Opera House, Wexford. © N. Sikorsky

L'histoire de la musique de Mascagni comporte aussi un autre « thème », qui trouve aujourd'hui une résonance toute particulière. Le compositeur a ouvertement collaboré avec le régime fasciste de Mussolini, même si, selon certains témoignages, il critiquait ce régime en privé. Après la guerre, sa position publique lui a coûté sa réputation : ses œuvres ont été interdites de représentation dans Rome libérée. À sa mort, en août 1945, la direction de la Scala s'est demandé s'il était possible d'honorer la mémoire de l'artiste sans rendre hommage à l'homme. Une question familière, n'est-ce pas ? *Cavalleria rusticana* a néanmoins survécu à tous les bouleversements politiques, tandis que les autres opéras du compositeur, dont *Iris*, écrit bien avant l'arrivée de Mussolini au pouvoir, retrouvent progressivement le chemin de la scène.


Saluts à la fin d'*Iris*. © N. Sikorsky

Prokofiev : tout sur le zéro

Malgré toute mon admiration pour *Iris* et le plaisir que m'a procuré Rossini, le grand événement du festival a été pour moi *Le Joueur* de Sergueï Prokofiev, dans la mise en scène d'Ivan Popovski. Il faut saluer le courage du festival de Wexford qui, dans les circonstances actuelles, a décidé d'inscrire à son programme un opéra d'un compositeur russe inspiré d'un roman d'un écrivain russe, et même d'en confier la mise en scène à un metteur en scène qui continue de vivre et de travailler à Moscou.

L'histoire de la création de cet opéra mériterait à elle seule un récit. Le jeune Prokofiev s'est tourné vers le roman de Dostoïevski, écrit en 1866, et en a lui-même rédigé le livret en russe, conservant une grande partie des dialogues de l'écrivain. Cela a été possible grâce à la relative brièveté du récit, qui ne compte que cent cinquante pages. Il a achevé la première version en 1916 et l'orchestration en 1917. (Dix ans plus tard, Prokofiev a décidé de remanier l'opéra, donnant naissance à une seconde version.) Le destin scénique de l'œuvre, immédiatement acceptée par la direction du Théâtre Mariinsky, s'est révélé compliqué : les préparatifs ont traîné en longueur, puis les événements révolutionnaires de 1917 ont définitivement empêché la production. *Le Joueur* n'a finalement été créé qu'en 1929, à la Monnaie de Bruxelles, dans sa version remaniée et en français. Curieusement, l'opéra avait déjà été monté à Wexford, en 1973, mais en anglais. Il s'est ainsi constitué, presque malgré lui, une histoire scénique multinationale et multilingue parfaitement accordée à celle de ses personnages.

Chut ! Le spectacle va commencer ! © N. Sikorsky

À la différence d'un opéra traditionnel, avec ses airs, ses duos et ses finales spectaculaires, *Le Joueur* est un drame musical presque ininterrompu, dans lequel les personnages semblent n'avoir le temps ni de reprendre leur souffle ni de réfléchir à ce qui leur arrive. J'ai eu l'occasion de parler à Wexford de la manière dont Prokofiev obtient cet effet avec le directeur musical de la production, le chef Valentin Uryupin. Je partagerai bientôt avec vous l'enregistrement de notre conversation, mais pour l'instant, parlons d'autre chose.

En relisant *Le Joueur* pendant mon voyage, j'ai été frappée par son actualité, dès les premières pages, où Alexeï Ivanovitch raconte : « Je me mis à lire l'*Opinion nationale*. Je tombai sur une terrible attaque contre la Russie. » Et que dire de ses réflexions sur les avocats qui se mettent à disculper des criminels en invoquant un accès de folie passagère et une perte de mémoire ? « Il l'a tué, paraît-il, et il ne se souvient de rien ! » Ou encore de ses propos sur les Russes à l'étranger : « Ils ne se remuent jamais, n'osent proférer un mot et sont tout prêts à renier leur nationalité. » Rappelons que *Le Joueur* a paru en 1866, dix ans après la fin de la guerre de Crimée (1853-1856), qui s'est soldée par la défaite de la Russie.

Igor Onishchenko (Alexeï) dans *Le Joueur* de Sergueï Prokofiev. Théâtre O'Reilly, National Opera House, Wexford. © Photo Padraig Grant

J'étais curieuse de voir dans quelle mesure les créateurs du spectacle parviendraient à restituer l'esprit de Dostoïevski, qui connaissait la passion du jeu pour l'avoir lui-même éprouvée. Il jouait notamment à la roulette à Divonne, non loin de Genève, où j'habite, et a traversé à Genève même des périodes de grande détresse financière. Or *Le Joueur*, dans

lequel on sent nettement l'influence de Pouchkine, est un roman non seulement tragique, mais aussi extraordinairement drôle, et l'humour de Dostoïevski rappelle parfois étonnamment celui de Gogol. Traduire tout cela à la fois en musique et sur scène n'a rien de facile.

Je connais le metteur en scène Ivan Popovski depuis de nombreuses années. Macédonien d'origine, élève de Piotr Fomenko et aujourd'hui lui-même enseignant au GITIS, l'Institut russe des arts du théâtre, il a fait une brillante carrière à Moscou, au Théâtre-Atelier Piotr Fomenko. Sa production du *Songe d'une nuit d'été* a remporté en 2016 le Masque d'or, la plus prestigieuse récompense théâtrale russe, dans la catégorie du meilleur spectacle dramatique de grande forme. Mais Popovski est tout aussi à l'aise dans le théâtre musical. Il a travaillé au Centre d'art lyrique Galina-Vichnevskaïa de Moscou et, en 2005, a mis en scène *Guerre et Paix* de Prokofiev au Théâtre Bolchoï.

En 2017, j'ai réussi à faire venir son *Songe d'une nuit d'été* à Genève. Ceux qui l'ont vu s'en souviennent encore, et certains procédés théâtraux employés à Wexford m'ont paru familiers, sans rien perdre pour autant de leur efficacité. Par exemple, Alexeï, interprété en alternance par les ténors Igor Onichtchenko et Taras Prysiazhniuk, qui en donnent deux interprétations très différentes, mais également passionnantes, fait irruption dans la salle avant même que le spectacle ait véritablement commencé, annonçant qu'il a gagné deux cent mille ! Certains spectateurs ne comprennent pas immédiatement qu'ils ont affaire à un personnage d'opéra et se mettent à lui parler. Ainsi, avant même que l'action ne commence sur scène, le public se trouve entraîné dans l'excitation générale provoquée par ce gain fabuleux.

Clarry Bartha (la Grand-mère) et Gavan Ring (le Marquis) dans *Le Joueur* de Sergueï Prokofiev.
Théâtre O'Reilly, National Opera House, Wexford. © Photo Padraig Grant

Il n'y a pas de rideau. Lorsque les spectateurs entrent dans la salle, ils découvrent sur scène des murs blancs portant l'inscription *Hot sin*, « péché brûlant ». Puis apparaissent des danseuses en tutus noirs, armées d'une échelle et de peinture noire, qui se mettent à ajouter des lettres. *Hot sin* devient *Hotel Casino*, ce qui n'a pas besoin de traduction. Le jeu de mots est non seulement ingénieux, mais aussi remarquablement juste : le péché se dote d'une enseigne tout à fait respectable, derrière laquelle on peut dissimuler n'importe quoi.

Et ces tutus noirs évoquent aussitôt, bien sûr, les cygnes noirs du *Lac des cygnes*. Sauf qu'ici, au fil de l'action, ils côtoient non pas des cygnes blancs, mais des cygnes rouges : le noir et le rouge sont les couleurs de la roulette. La scène du casino, chorégraphiée par Luisa Baldinetti avec les danseurs de la Wexford School of Ballet and Performing Arts, est sensationnelle !

D'une manière générale, le noir et le blanc dominent l'univers scénique créé par la décoratrice Maria Tregubova. Tous les personnages principaux sont vêtus de blanc, à l'exception de la Grand-mère, qui apparaît en noir. Dans la vie aussi, on nous invite de plus en plus souvent à diviser le monde en noir et blanc, les gens en bons et en méchants, en ceux qui sont des nôtres et ceux qui ne le sont pas. Et de telles divisions à l'effusion de sang, il n'y a parfois qu'un pas. Ce n'est pas un hasard si le rouge vient progressivement s'immiscer dans cette palette austère : couleur du jeu, du danger et peut-être du sang, qui est de la même couleur chez chacun de nous. Les boules de roulette, d'abord parfaitement inoffensives, grossissent peu à peu, jusqu'à ce que l'une d'elles atteigne la taille d'un

boulet de canon. Et plus l'action avance, plus il devient évident que nous n'assistons pas à un simple jeu, mais à l'œuvre d'une force capable de tout détruire autour d'elle, bien au-delà du casino de la ville imaginaire de Roulettenbourg.

Taras Prysiazhniuk (Alexeï) et les danseuses de la Wexford School of Ballet and Performing Arts dans *Le Joueur* de Sergueï Prokofiev.
Théâtre O'Reilly, National Opera House, Wexford. © Photo Padraig Grant

Dans la mise en scène de Popovski, la Grand-mère, incarnée par la soprano américaine Clarry Bartha, est l'un des personnages les plus marquants. Mais tandis que, chez Dostoïevski, elle se déplace dans un fauteuil porté par ses domestiques, ici elle marche et va même jusqu'à danser, bien que son immense fauteuil la suive partout, comme pour rappeler son rang et son pouvoir sur son entourage. À un moment donné, son serviteur Potapytch, interprété avec beaucoup de caractère par le baryton écossais Ross Cumming, s'y installe à son tour, tenant dans une main un bâton évoquant un sceptre et dans l'autre une boule de roulette transformée en globe impérial. Le sceptre et le globe, deux attributs traditionnels du pouvoir impérial russe, donnent à ce petit tableau scénique une multitude de résonances historiques qu'il vaut peut-être mieux ne pas expliciter. Pas plus, d'ailleurs, que l'apparition, à la fin du spectacle, de l'église russe que la Grand-mère avait promis de faire construire à Saint-Pétersbourg. Combien de fois avons-nous vu des Russes dilapider sans réfléchir des fortunes colossales à l'étranger, puis tenter de racheter leurs péchés en faisant de généreux dons aux églises de leur pays !

D'une manière générale, Popovski reste très attentif à l'œuvre littéraire originale, mais n'hésite pas à pousser certains traits des personnages jusqu'au grotesque. Il suffit de voir le marquis de Grieux, interprété par le ténor irlandais Gavan Ring, avec son énorme jabot ridicule ! Cela correspond d'ailleurs parfaitement à l'attitude de Dostoïevski envers les personnages français du roman, qu'il dépeint sous un jour peu flatteur et désigne avec condescendance comme de « petits Français ». Les Allemands et les « petits Polonais » n'échappent pas non plus aux remarques d'Alexeï Ivanovitch, pas davantage que les Russes eux-mêmes, qui se vantent d'être des « hérétiques et des barbares » et se montrent fiers lorsque des étrangers confirment ce jugement.

À ces « stéréotypes nationaux » s'ajoutent des stéréotypes « universels ». Dans n'importe quel pays, un homme vieillissant qui compte sur un héritage considérable, courtise une jeune croqueuse de diamants et ferme les yeux sur sa réputation douteuse est à la fois ridicule et pitoyable. Dans la production d'Ivan Popovski, le Général, interprété par la basse moldave Alexei Botnarciuc, et Mademoiselle Blanche, incarnée par la mezzo-soprano américaine Hilary Ginther, forment un duo magnifique !

Alexei Botnarciuc (le Général), Hilary Ginther (Blanche), Gavan Ring (le Marquis) et Taras Prysiazhniuk (Alexeï) dans *Le Joueur* de Sergueï Prokofiev. Théâtre O'Reilly, National Opera House, Wexford. © Photo Padraig Grant

Il semble que les Anglais soient les seuls auxquels Dostoïevski, par la voix d'Alexeï Ivanovitch, témoigne un certain respect. M. Astley est particulièrement intéressant à cet égard. Il est interprété par le baryton irlandais Rory Musgrave, manifestement l'un des chouchous du public, à en juger par l'ovation qui l'a accueilli à la fin du spectacle. Dans l'une des dernières scènes, assis sur un banc auprès d'Alexeï Ivanovitch, il le met en garde contre sa ruine inévitable et l'exhorte à renoncer au jeu et à rentrer en Russie. Comment ne

pas penser à la scène des étangs du Patriarche, au début du *Maître et Marguerite* ? Et le russe de Musgrave, teinté d'un accent anglais à peine perceptible, rend son personnage encore plus convaincant.

La qualité remarquable de la prononciation russe des chanteurs étrangers mérite une mention particulière. Ils ont travaillé avec Lioubov Orfenova, coach au Programme des jeunes artistes du Théâtre Bolchoï. Je connais Lioubov Anatolievna depuis ma naissance : à Moscou, nous habitions le même immeuble. Ici, à Wexford, tout le monde appelle cette professionnelle de tout premier ordre simplement Liouba, avec respect et affection.

En relisant Dostoïevski et en regardant le spectacle, je ne pouvais m'empêcher de penser à une autre grande histoire russe sur le jeu : *La Dame de pique* de Tchaïkovski, d'après la nouvelle du même nom de Pouchkine, que Dostoïevski considérait comme « le sommet de l'art fantastique ». Chez Pouchkine comme chez Dostoïevski, on trouve non seulement des héros obsédés par le jeu, mais aussi deux vieilles femmes remarquables dont l'entourage attend impatiemment la mort. Seulement, chez Pouchkine, la Comtesse, cette « vieille sorcière » comme l'appelle Hermann, meurt, tandis que chez Dostoïevski, la Grand-mère, elle aussi qualifiée de « vieille sorcière » par Alexeï Ivanovitch et à laquelle le personnel de l'hôtel a attribué le titre de princesse, arrive en personne, à la grande terreur de ses héritiers présumés, et va même jouer à la roulette. Certes, Hermann n'est pas Alexeï, et la Comtesse de Pouchkine ne ressemble guère à l'énergique Grand-mère de Dostoïevski, qui perd sa fortune au jeu et ne possède pas le secret salvateur des trois cartes, que la Comtesse avait jadis obtenu, si l'on en croit l'opéra de Tchaïkovski, « au prix d'un seul rendez-vous ». Pourtant, la ressemblance entre les deux héros devient particulièrement frappante lorsqu'ils commencent à croire qu'il est possible de soumettre le hasard à sa propre volonté.

Il existe aussi des parallèles plus précis. Chez Pouchkine, Tomski raconte le passé parisien de la Comtesse, tandis que chez Dostoïevski, M. Astley révèle à Alexeï certains détails de la vie antérieure de Blanche.

Igor Onishchenko (Alexeï) et Sophie Gordeladze (Polina) dans *Le Joueur* de Sergueï Prokofiev. Théâtre O'Reilly, National Opera House, Wexford.
© Photo Padraig Grant

Mais c'est peut-être l'amour qui subit le sort le plus terrible. Chez Pouchkine, Hermann, obsédé par le secret des trois cartes, se sert dès le départ de Lisa pour accéder à la Comtesse, tandis que, dans l'opéra, une fois qu'il a obtenu ce qu'il voulait, il l'oublie. L'Alexeï de Dostoïevski et de Prokofiev, persuadé que la richesse lui permettra de conquérir Polina, se révèle incapable de la comprendre, même lorsqu'elle se trouve tout près de lui. La scène qui suit leur nuit passée ensemble, lorsque Polina réclame à Alexeï ses cinquante mille, m'a semblé l'une des plus tragiques du spectacle, bien que l'héroïne de Dostoïevski soit beaucoup moins idéalisée que la Lisa de Pouchkine et fasse preuve d'un réel pragmatisme. Mes applaudissements vont à la soprano géorgienne Sophie Gordeladze ! D'autant plus étonnant, alors, d'entendre rire certains spectateurs dans la salle. Apparemment, quelque chose leur avait échappé.

Malgré toute sa dimension fantastique, la production de Popovski ne cherche pas à rapprocher artificiellement Dostoïevski de notre époque en habillant ses personnages de costumes immédiatement reconnaissables comme contemporains ou en multipliant les allusions politiques appuyées. Au contraire, le metteur en scène fait confiance à l'écrivain

et trouve simplement des images scéniques qui permettent de mesurer à quel point la nature humaine a peu changé. C’est peut-être précisément pour cela que son *Joueur* produit une impression aussi forte.

En conclusion

Outre les trois grandes productions, le programme du festival comprenait deux opéras « de poche » : *Much Ado About Nothing* de Charles Villiers Stanford et *The Rose of Castile* de Michael William Balfe. Je n’ai pu voir que le premier, découvrant par la même occasion un compositeur irlandais aujourd’hui largement oublié, qui a pourtant apporté une contribution importante à la culture musicale britannique. *Much Ado About Nothing* a été créé au Covent Garden de Londres en 1901 et avait déjà été monté à Wexford en 1964. Le festival poursuit ainsi son exploration du patrimoine lyrique oublié, y compris celui de l’Irlande.

Saluts à la fin de *Much Ado About Nothing*. © N. Sikorsky

Et il y a encore un point sur lequel je tiens particulièrement à insister. L’Orchestre du Festival de Wexford n’est pas une formation permanente dont les musiciens travaillent ensemble toute l’année. Pourtant, ils ont dû assimiler en peu de temps trois partitions très différentes et particulièrement exigeantes : la virtuosité étourdissante de Rossini, la tension dramatique de Mascagni et l’énergie musicale indomptable de Prokofiev. Et ils ont relevé ce défi magnifiquement.

Mes applaudissements vont donc non seulement aux chanteurs et aux équipes de production, mais aussi à l’ensemble de l’orchestre et aux trois chefs, Riccardo Bisatti, Francesco Cilluffo et Valentin Uryupin, dont chacun a su révéler un univers musical tout à fait singulier. Et pas une seule fausse note, au sens propre comme au figuré.

… Il semblerait que la fièvre de l’opéra de Wexford soit contagieuse. En tout cas, je sais déjà que j’y reviendrai sans faute.

© N. Sikorsky
Wexford Festival Opera 2026
festival d’opéra en Irlande
Le Joueur Prokofiev
Iris Mascagni
L’equivoco stravagante Rossini
Ivan Popovski
Rosetta Cucchi
opéra rare

Source URL: *https://rusaccent.ch/blogpost/wexford-festival-opera-2026*