

THEATRE
DES
CHAMPS-ELYSEES
15 AVENUE MONTAIGNE
— PARIS —



Richard Strauss

SALOME

14, 17, 19, 22, 24 NOVEMBRE 2020



Krzysztof Warlikowski



Henrik Nánási

Salomé

Richard Strauss

Opéra en un acte (1905)

Livret du compositeur, d'après la traduction allemande de Hedwig Lachmann de *Salomé* d'Oscar Wilde.

Sublime « poème symphonique scénique », *Salomé* illustre la luxuriance de son sujet, enrichie ici par la vision du célèbre metteur en scène polonais Krzysztof Warlikowski et une distribution de haut vol. Patricia Petibon endossera pour la 1^{ère} fois le rôle-titre.

SAMEDI 14 NOVEMBRE 18H

MARDI 17 NOVEMBRE 18H

JEUDI 19 NOVEMBRE 18H

DIMANCHE 22 NOVEMBRE 17H

MARDI 24 NOVEMBRE 18H

Opéra chanté en allemand, surtitré en français et en anglais

Durée de l'ouvrage **1h40** environ

COPRODUCTION Bayerische Staatsoper / Théâtre des Champs-Élysées

France Musique enregistre cet opéra.

Tarifs : 5, 15, 35, 75, 105, 145, 180 €



Henrik Nánási | direction

Krzysztof Warlikowski | mise en scène

Claude Bardouil | chorégraphie

Małgorzata Szcześniak | décors et costumes

Felice Ross | lumières

Kamil Polak | vidéo

Patricia Petibon | Salomé

Gábor Bretz | Iokanaan

Wolfgang Ablinger-Sperrhacke |

Hérode

Sophie Koch | Hérodiad

Oleksiy Palchykov | Narraboth

Emanuela Pascu | Le page d'Hérodiad

Alexander Kravets | Le Premier Juif

François Piolino | Le Deuxième Juif

Rodolphe Briand | Le Troisième Juif

Gregory Bonfatti | Le Quatrième Juif

Geoffroy Buffière | Le Cinquième Juif

Kristof Klorek | Le Premier Soldat

Jean-Vincent Blot | Le Deuxième Soldat

Ugo Rabec | Le Premier Nazaréen

Mark Van Arsdale | Le Deuxième

Nazaréen

Francesco Salvadori | Un Cappadocien

Tamara Bounazou | Une esclave

Orchestre National de France

La version présentée sera celle en effectif instrumental réduit.

La programmation pourrait être modifiée selon l'évolution de la situation sanitaire et les recommandations gouvernementales.

En partenariat avec **france.tv**





Chef-d'œuvre de l'opéra moderne autant par son flamboiement orchestral que par son incandescente sensualité, *Salomé* baigne d'un bout à l'autre de sa partition dans un univers de cruauté et de perversion. Mais quelle œuvre ! Un parfum d'obsession traverse la partition, circulant d'un protagoniste à l'autre. Krzysztof Warlikowski trouve dans l'ouvrage de Strauss un écrin idéal pour déployer une dramaturgie aux multiples champs d'exploration. Jeu de rôles où la réalité, chacun s'y retrouvera ou s'y perdra. Cette production forte a été créée à l'Opéra de Munich en juillet 2019.

Sa reprise au Théâtre cette saison verra la venue d'interprètes rompus au répertoire straussien, notamment Wolfgang Ablinger-Sperrhacker, Gábor Bretz et Sophie Koch, et sera l'occasion pour Patricia Petibon d'aborder le rôle-titre, l'un des plus exigeants du répertoire du XX^e siècle. Un rôle où toute la palette de la psychologie est convoquée, de l'ingéniosité à la folie mystique, avec la célèbre Danse des sept voiles : moment charnière de l'ouvrage avant le monologue final de Salomé, entre délire et aveu, et s'achevant sur le constat que « le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort ». Grandiose.

L'ŒUVRE, POINTS DE REPERE

Le premier chef-d'œuvre lyrique de Strauss

A l'époque où Strauss nourrit le projet d'écrire des opéras, il s'est déjà fait un nom comme compositeur avec une série de poèmes symphoniques qui sont encore aujourd'hui des piliers du répertoire d'orchestre (*Don Juan, Till l'Espiegle, Mort et Transfiguration, Ainsi parlait Zarathoustra, Une Vie de héros*). Ses deux premières tentatives dans l'art lyrique, *Guntram* et *Feuersnot*, ne sont pas des chefs-d'œuvre. Avec *Salomé*, Strauss en fournit cette fois un, authentique et fulgurant. Le compositeur doit l'idée du sujet à ses conversations avec Max Reinhardt, le plus grand homme de théâtre de ce début de siècle, futur co-fondateur du Festival de Salzbourg et à qui la carrière du musicien est étroitement liée (il mettra en scène la première du *Chevalier à la rose* et Strauss lui destinera *Ariane à Naxos*). Il s'inspire d'une pièce de théâtre écrite en langue française par le Britannique Oscar Wilde, elle-même tirée d'un célèbre épisode biblique: d'après les Evangiles (Matthieu 14, 3-11; Marc 6, 17-29), Hérode avait fait emprisonner le prophète Jean-Baptiste qui stigmatisait publiquement la conduite d'Hérodiade, épouse illicite du souverain et mère de Salomé; après avoir dansé pour Hérode, Salomé avait réclamé et obtenu la tête du prophète. La pièce se concentre sur la figure féminine très riche de Salomé et sur les motifs psychologiques complexes qui la poussent à agir ainsi.

Strauss propose ici le premier des nombreux portraits de femmes exceptionnelles qui jalonnent son œuvre lyrique (*Elektra*, la Maréchale du *Chevalier à la rose*, *Ariane à Naxos*, l'Impératrice et la Teinturière de *La Femme sans ombre*, *Arabella*, la Comtesse de *Capriccio*, etc.).

La pièce d'Oscar Wilde

Oscar Wilde a été fortement influencé par une mère francophile, traductrice de Lamartine et d'Alexandre Dumas. Et c'est alors qu'il séjournait à Paris en 1891 qu'il eut l'idée d'écrire une pièce de théâtre directement en français, cette langue qu'il considérait comme un «subtil instrument de musique». Il fit relire son texte par des amis français comme le poète Pierre Louÿs et en confia la création à Sarah Bernhardt, au Palace Theatre de Londres, en 1892. Mais le sujet, ressenti comme profondément immoral par un public et une censure très puritains, empêcha la pièce de s'imposer: toute traduction en anglais en fut interdite. Pourtant, le parfum de scandale qui entoure ses œuvres ne doit pas nous détourner de la force des messages que nous transmet Wilde. L'auteur anglais n'était pas seulement le dandy un peu cabotin, l'anarchiste mondain pour lequel il passe en général. Il y a, dans *Salomé* comme dans le fameux *Portrait de Dorian Gray* (1890), une véritable préoccupation morale où le thème de la culpabilité et du rachat occupe une place centrale.

Une création mouvementée

Créée à Dresde le 9 décembre 1905, cinq ans après la mort de Wilde, la *Salomé* de Strauss suscita des réactions contrastées. Considérant que l'œuvre faisait preuve de complaisance envers le climat délétère de l'époque, l'Empereur Guillaume II, qui fustigeait en outre «l'absence de mélodie», exprima sa désapprobation. L'Opéra de Vienne renonça à la représenter «pour des raisons religieuses et morales». Et Strauss n'évita pas le conflit avec la cantatrice chargée d'interpréter le rôle-titre, qui n'osait pas prononcer les paroles «Je suis amoureuse de ton corps, lokanaan, laisse-moi le toucher». Pourtant, le compositeur avait été relativement prudent et avait pris garde de supprimer certaines phrases un peu trop explicites de Wilde, comme: «J'étais une vierge, tu m'as déflorée, j'étais chaste, tu as rempli mes veines de feu.» Quant à la musique, certains commentateurs furent indisposés par le déferlement sonore des 102 instrumentistes composant l'effectif orchestral.

L'admiration de Romain Rolland

On ne sait pas toujours que l'écrivain Romain Rolland, grand mélomane et germanophile, fut l'un des pionniers de l'amitié franco-allemande, même aux heures les plus troubles comme celles de la Première Guerre Mondiale, qui le vit s'engager pour le pacifisme.

Outre un célèbre ouvrage sur Beethoven, l'auteur de *Jean-Christophe* s'intéressa aussi à ce qui était pour lui « la musique contemporaine ». C'est ainsi qu'il se lia d'amitié avec Richard Strauss, dont il fut l'un des premiers admirateurs en France. Le compositeur s'adressa d'ailleurs à lui lorsqu'il nourrissait encore le projet d'écrire la musique de *Salomé* sur le livret en français, et lui demanda de nombreux conseils. Peu convaincu par la qualité littéraire de la pièce de Wilde, Romain Rolland s'inclina toutefois devant la puissance de la musique straussienne et écrivit à l'auteur, après la création parisienne de l'œuvre en 1907, les lignes suivantes: «Votre œuvre est un météore, dont la puissance et l'éclat s'imposent même à ceux qui ne l'aiment pas. Elle a subjugué le public. Elle a eu raison même de certaines antipathies de nature. J'ai vu un musicien français connu, qui la haïssait mais qui venait l'entendre pour la troisième ou quatrième fois: il ne pouvait s'en dégager; il grondait, mais il était pris. Je ne crois pas qu'on puisse voir une preuve plus manifeste de votre force. Cette force est, pour moi, la plus grande de l'Europe musicale d'aujourd'hui.»

Sexualité sulfureuse ou mythe moderne ?

La *Salomé* de Strauss, tout comme celle de Wilde, est bien le fruit de son époque : celle que l'on a pu appeler la « décadence », celle qui voit les débuts de l'expressionnisme et de la psychanalyse.

L'intérêt pour les profondeurs de l'âme humaine privilégie spontanément les comportements déviants, en particularité sur le plan sexuel. Et lorsque les complications érotiques se mêlent d'exotisme oriental, tous les fantasmes sont permis. C'est pourquoi le thème de Salomé séduisit tant d'auteurs de cette fin de XIX^e siècle : Mallarmé, le peintre Gustave Moreau, dont les représentations de *Salomé* ont directement inspiré Richard Strauss, comme elles l'avaient fait avec Huysmans, fer de lance français de la décadence. On pourrait aussi évoquer Flaubert, Laforque et, chez les musiciens, Massenet et son *Hérodiade*, sans parler de Wagner, dont la *Kundry* de *Parsifal* est présentée comme une réincarnation d'Hérodiade. Ces auteurs trouvaient dans l'histoire de Salomé un mélange de sexualité débridée et de cruauté sadique représentant une transgression de la norme et des interdits. Mais bien au-delà, Strauss propose une magnifique réflexion sur l'éternel féminin. Salomé évoque une féminité ressentie comme néfaste, vénéneuse: tous les hommes ont la même attirance indomptable pour elle et s'y abîment; mais ne sont-ils pas précisément à l'origine de son dérèglement, changeant en perversion ce qui n'était qu'un désir pur et légitime? Ce qui attire Salomé en Jean-Baptiste, c'est aussi sa pureté, sa droiture: et son aspiration pourrait bien être mystique autant que charnelle.

Christian Merlin
© L'Avant-Scène Opéra
(*Salomé*, n° 240)

ARGUMENT

Scène 1

La terrasse du palais d'Hérode. Un jeune officier syrien, Narraboth, éperdu d'amour, contemple de loin la princesse Salomé. Un Page tente de le dissuader de s'intéresser à une jeune fille aussi venimeuse, mais en vain. Narraboth n'entend même pas la voix terrible qui sort d'une citerne: c'est Iokanaan, enfermé sur ordre du souverain, qui prédit l'arrivée de celui qui sauvera l'humanité. Certains le considèrent comme un fou, d'autres croient en sa qualité de prophète.

Scène 2

Irritée par les regards concupiscentiels que lui lance constamment Hérode, Salomé sort un instant du palais pour contempler la lune. Saisie par la voix de Iokanaan, elle demande à le voir. Elle convainc Narraboth, sous le charme, d'ouvrir la citerne et de laisser sortir le prophète.

Scène 3

Iokanaan, sale et en haillons, lance de sévères invectives envers les dépravés Hérode et Hérodiade. Fascinée, Salomé tente de se rapprocher de lui mais il l'injurie également. Tour à tour aguichante et hystérique, elle tente de séduire Iokanaan, pour le plus grand désespoir de Narraboth. Lorsque celui-ci comprend qu'il ne parviendra pas à attirer l'attention de la princesse, il se suicide sur place.



Salomé ne s'en rend même pas compte et, presque en transe, tente de baisser la bouche de Iokanaan ; ce dernier la maudit et rentre dans sa citerne.

Scène 4

Hérode et Hérodiade ont à leur tour rejoint la terrasse. Hérode glisse sur le sang de Narraboth et s'étonne de la présence de ce cadavre. La lune lui paraît inquiétante. Hérode est plein de désir pour Salomé à qui il fait quantité de propositions, toutes refusées par la jeune fille, soutenue en cela par sa mère. Lorsque Iokanaan se remet à prêcher depuis sa citerne, Hérodiade, qui se sent insultée, demande à Hérode de se débarrasser du gêneur, par exemple en le livrant aux Juifs qui le réclament. Mais le souverain craint que le prophète soit réellement un envoyé de Dieu. S'ensuit un débat théologique animé entre cinq Juifs qui ne sont pas d'accord sur l'interprétation des prophéties du Baptiste. Les Nazaréens, en revanche, s'entendent pour proclamer la venue d'un Messie capable de ressusciter les morts, pour la plus grande terreur d'Hérode. Ce dernier, pour se calmer, demande à Salomé de danser pour lui.

Devant les refus réitérés de la princesse, Hérode consent à lui promettre de lui donner tout ce qu'elle demandera. Salomé s'exécute et se lance dans une danse lascive qu'elle termine nue après avoir retiré un à un ses sept voiles.

Le moment venu, Hérode lui demande ce qu'elle souhaite : « la tête de Iokanaan », répond la jeune fille. Horrifié, Hérode cherche à la faire changer d'avis : c'est peine perdue, d'autant qu'Hérodiade approuve avec insistance la prière de sa fille.

Hérode donne son accord à contrecœur : un bourreau descend dans la citerne et en ressort, apportant à Salomé la tête coupée du prophète sur un plateau d'argent. La princesse, comme égarée, saisit la tête et lui parle comme si elle était vivante. Elle lui déclare son amour et baise sa bouche ensanglantée avec une passion morbide. Dégoûté, Hérode ordonne aux gardes de tuer cette femme: Salomé est écrasée sous les boucliers des soldats.

Christian Merlin
© L'Avant-Scène Opéra
(*Salomé*, n° 240)

LES PERSONNAGES

Salomé	Patricia Petibon	soprano
Iokanaan	Gábor Bretz	baryton
Hérode	Wolfgang Ablinger-Sperrhacker	ténor
Hérodiades	Sophie Koch	mezzo-soprano
Narraboth	Oleksiy Palchykov	ténor
Le Page d'Hérodiades	Emanuela Pascu	mezzo-soprano
Le Premier juif	Alexander Kravets	ténor
Le Deuxième juif	François Piolino	ténor
Le Troisième juif	Rodolphe Briand	ténor
Le Quatrième juif	Gregory Bonfatti	ténor
Le Cinquième juif	Geoffroy Buffière	basse
Le Premier soldat	Kristof Klorek	basse
Le Deuxième soldat	Jean-Vincent Blot	basse
Le Premier Nazaréen	Ugo Rabec	basse
Le Deuxième Nazaréen	Mark Van Arsdale	ténor
Un Cappadocien	Francesco Salvadori	basse
Une Esclave	Tamara Bounazou	soprano

KRZYSZTOF WARLIKOWSKI PORTRAIT

Le metteur en scène polonais appartient à ces artistes qui depuis plus de vingt ans participent au renouveau du langage théâtral et de la scène européenne.

Profondément ancrés dans sa culture d'origine, ses lectures et approches dramaturgiques des classiques de la littérature et de l'opéra s'emploient à mettre en relief l'ironie de l'Histoire et le tragique de l'existence individuelle.

Né en 1962 à Szczecin, ville au nord-ouest de la Pologne, au croisement depuis des siècles de l'Europe occidentale et orientale, il suit des études de philosophie et d'histoire dans son pays natal. Il y découvre en parallèle le monde du théâtre et y fait ses premiers pas auprès de son compatriote, le metteur en scène Krystian Lupa, dont le travail se fonde principalement sur la quête de la transgression des frontières chez chaque individu, une approche qui marquera profondément le jeune étudiant et dont il saura se souvenir.

Il décide de rejoindre Paris et La Sorbonne pour approfondir ses connaissances en histoire du Théâtre. Il y rencontre Peter Brook qui deviendra son mentor. Nourri dès son plus jeune âge de littérature, il se lance à l'assaut de la scène avec des textes de Shakespeare, Mishima, Euripide, Kafka, Koltès, Proust, Tennessee Williams... Et qu'il s'agisse de classiques ou de modernes, il y cherche et exploite des résonances avec le monde contemporain qui ne peuvent qu'interpeller le spectateur et l'amener à s'approprier les enjeux.

Il adopte la même démarche dans le domaine de l'opéra, quel que soit le répertoire abordé. Cela se traduit par des spectacles puissants aux multiples résonances modernes et qui par là même peuvent parfois être perçus comme « déroutants », tant finalement le miroir qu'il nous renvoie de la société peut y être d'une incroyable actualité. Mais c'est là que résident leur force et beauté, parfois même dans les pires noirceurs.

Citons quelques-uns de ses spectacles parmi les plus emblématiques : *Iphigénie en Tauride*, *L'Affaire Makropoulos*, *Parsifal*, *Le Roi Roger* de Szymanowski et plus récemment *Lady Macbeth de Mzensk* de Chostakovitch pour l'Opéra de Paris, *Wozzeck* et *Don Carlo* à Varsovie, *Eugène Onéguine*, *La Femme sans ombre* et *Salomé* à Munich, *The Rake's Progress* à Berlin, *Médée* de Cherubini (également présentée ici-même il y a quelques saisons), *Macbeth*, *Lulu* et *Don Giovanni* à Bruxelles, *Alceste* à Madrid. On a pu découvrir cet été sa nouvelle production d'*Elektra* à Salzbourg.

Lors d'un entretien dans le journal Le Monde il y a un an, il déclarait : « Qu'est-ce qu'on serait sans Italiens, sans Français, sans Allemands et même sans Britanniques? Chaque pays porte son stigmate, et la culture en rend particulièrement compte. Quand je m'attaque à Strauss ou Wagner, je suis dans un temple germanique inquiétant, avec sa célébration du nationalisme. Quand je mets en scène Chostakovitch, je suis dans la Russie soviétique, un exemple monstrueux de l'échec de l'humanité... ». Profondément européen, son parcours de dramaturge et metteur en scène reflète tout autant son histoire personnelle que les enjeux de notre époque.

Sa *Salomé*, créée en juillet 2019 à Munich, est un spectacle fort en émotions, offrant la vision d'une société aux abois et menacée. Une nouvelle fois, Warlikowski nous incite à questionner tout autant les douloureuses ambiguïtés de l'histoire que les nôtres.

QUEL EST LE PRIX DE LA VIE HUMAINE ? ENTRETIEN AVEC LE METTEUR EN SCÈNE KRZYSZTOF WARLIKOWSKI

Quel est le sujet de Salomé ?

Sur le plan historique, on pourrait dire que cet opéra et son rôle-titre gravitent autour des fantasmes délirants de l'érotisme masculin, mélange de stéréotypes hétéro- et homosexuels. Ce genre de personnage, du même gabarit que Lulu ou d'autres femmes fatales de l'époque, correspond tout à fait à la personnalité de son auteur Oscar Wilde. On pourrait dire aussi que Salomé est une pièce sur une femme qui tient en main la tête d'un homme : symbole de la lutte des sexes. Mais sincèrement : Qu'en reste-t-il aujourd'hui ? Comment pouvons-nous encore aborder ce thème ? La pièce de théâtre de Wilde n'est plus jouée que rarement, parce que Strauss a composé pour elle une musique sublime, la rendant désuète, nous semble-t-il. Et c'est bien là le problème : la musique s'est emparée à ce point du public qu'elle estompé pratiquement le véritable sujet. Si l'on considère l'historique des représentations de l'opéra, il semble même qu'il n'ait jamais été transmis de manière satisfaisante. Cela pose donc un véritable défi à tous les metteurs en scène, car le problème qui sous-tend la pièce n'en est plus un de nos jours. La représentation de ce genre de femme monstrueuse n'est plus de mise. C'est pourquoi on cherche désespérément un autre modèle, d'actualité cette fois, pour aborder à la pièce.

Pour obtenir cette nouvelle image, vous avez, dans votre mise en scène, ajouté une nouvelle action avant la pièce.

L'opéra de Strauss commence sans introduction, sans ouverture, comme s'il s'enchaînait sur une scène qui vient de se dérouler. Chez vous, les premières notes sont précédées d'un prologue scénique. Quelles en sont les raisons ?

Le début de cet opéra soulève en effet un problème singulier. Cela vient de ce que l'œuvre est composée d'une seule traite, en un acte et sans entracte, et ne suit donc pas la structure d'un drame classique ou d'un opéra en plusieurs actes, où les personnages sont présentés les uns après les autres et les conflits se développent petit à petit. Avec la scène de cabaret du prologue, nous faisons rapidement monter la température pour la porter au niveau des premières phrases chantées, effectivement tirées d'une conversation qui a commencé bien plus tôt et qui culmine dans l'expression emphatique de Narraboth : « Comme la princesse Salomé est belle cette nuit ! » Le prologue nous sert de tremplin pour aboutir à cette explosion émotionnelle – grâce à une action étrangement surprenante qui rehausse la tension et l'attention. Le prologue fait partie de notre stratégie qui situe l'action à l'époque de la guerre...

... avec un groupe de gens qui s'attendent à un malheur, qui sont menacés, cernés, et se sont peut-être mis à l'abri d'un danger.

Au lieu de laisser l'action dans son contexte biblique et de la raconter comme un conte exotique lointain, à tous les niveaux, elle est resituée dans le climat le plus sombre et le plus douloureux de l'histoire allemande. Hérode est dans la pièce – comme dans l'histoire – le roi d'une province contrôlée par Rome à une époque où émergent divers mouvements religieux à l'intérieur du Judaïsme, avec ses sectes de prédicateurs qui annoncent la fin du monde, et en fin de compte la montée du Christianisme. Dans cette mise en scène, Hérode appartient à un groupe de personnes persécutées dans un monde dominé culturellement par le Christianisme. Pourquoi les rapports sont-ils ainsi inversés ?

Je me suis posé la question suivante : que signifie pour nous et pour notre culture européenne occidentale cet épisode biblique de la tête décapitée ? Il aurait pu donner naissance à un récit de la Passion, comme celle du Christ, et de ce fait à une adaptation musicale sous forme de Passion, mais cela ne s'est pas produit. Ce n'aurait été alors qu'un exemple de plus de la faute attribuée aux Juifs, à qui l'on reproche d'avoir tué le Messie. C'est en effet ce même Hérode qui ordonne la mort de Jochanaan et qui acceptera plus tard la mort de Jésus en le livrant à Ponce Pilate. Il existe d'innombrables variantes de ce sujet jusqu'au roman de Mikhaïl Boulgakov *Le Maître et Marguerite*.

Mais dans cette histoire, c'est la présence de la mort et le problème du droit de vie et de mort qui m'a le plus hanté. Est-il plus facile ou plus difficile de mourir ou de se suicider selon les époques ?

Ou de donner la mort à une autre ? Quel est le prix de la vie humaine ? Si nous tentions de nous transposer au Ier siècle de notre ère, nous serions bien vite déconcertés par de telles questions. Qui étaient ces gens, quels étaient leurs motifs ? C'est dans la tragédie grecque que nous trouvons le plus aisément des correspondances ; mais dans cet épisode biblique, il est difficile de découvrir des situations et des personnalités concrètes comparables, pas obligatoirement à l'époque contemporaine, mais dans un contexte qui nous soit plus familier et qui permette aux chanteurs d'établir une relation plus intime avec leurs rôles. Tout ce qui, dans cette histoire, va au-delà de la scène du baiser donné à la tête coupée, est en vérité un conte.

Au cours des siècles, on a constamment cherché à comprendre la nature du personnage de Salomé sur un plan esthétique ou par rapport aux thèses de la lutte des genres. Et lorsque son interprète aborde le personnage, elle doit elle-même effectuer une véritable descente aux enfers en se trouvant confrontée à un nombre incalculable de représentations artistiques d'une femme embrassant une tête coupée.

Quel est le cheminement qui conduit à ce résultat – une femme et la tête d'un homme ? En l'absence de contexte, la voie est extrêmement difficile à suivre, car on entre alors au royaume des mythes et des contes. Mais ce serait trop simple.

Et c'est aussi trop peu pour motiver une chanteuse à monter sur scène pour exécuter une danse afin de recevoir en récompense la tête d'un homme, et embrasser celle-ci en public.

La décision de faire jouer la pièce au milieu de Juifs qui se cachent n'est-elle pas une réaction au fait que, en mettant en scène des Juifs, Wilde et Strauss ont créé une sorte de décalcomanie d'un groupe considéré comme étranger dans sa propre société ?

À cet égard, il n'y a rien de plus violent que cet opéra. Les Juifs sont rarement des héros sur la scène lyrique. Il y a bien *La Juive* de Halévy, *Hérodiade* de Massenet, mais guère plus... et ici et là, mais encore plus dans *Salomé*, la question de savoir comment les représenter se pose avec bien plus d'acuité. Sur le plan dramaturgique, on ne dispose d'aucun élément pour cet opéra, tout se limite au plan esthétique. On se heurte tout bonnement au problème de devoir mettre en scène une communauté de Juifs – et ce dans une œuvre de Richard Strauss qui est une sorte d'icône de la musique allemande au XX^{ème} siècle. Lorsqu'on sait avec quelle désinvolture il a fait appel à des clichés antisémites lorsque cela lui semblait utile, on ne peut éviter tout bonnement ce problème. Bien sûr, cela ne vaut pas seulement pour Strauss ; on trouve aussi des allusions antisémites dans *Lulu* d'Alban Berg – sur un texte de Frank Wedekind – introduites avec une évidence nonchalante qui nous fait tressaillir aujourd'hui.

Mais ces phrases étaient à l'époque sans doute banales, elles faisaient partie du répertoire de la communication bourgeoise et ne produisaient pas l'effet consternant que nous leur attribuons aujourd'hui.

Cherchez-vous à faire ressortir l'implication de cette pièce dans l'antisémitisme culturel latent de l'époque ? À mettre en lumière la manière dont les images et les interprétations désignent comme étrangères certaines personnes et membres de la société ? Ou cherchez-vous à souligner l'usurpation de l'Histoire par des gens auxquels on a attribué un rôle négatif ?

Il m'a semblé avant tout important de créer une atmosphère de confinement en représentant des Juifs qui se cachent. Ces gens sont contraints à vivre ensemble dans un espace étroitement délimité, où ils ne peuvent s'éviter, sans cesse confrontés les uns aux autres, et où ils subordonnent mutuellement leurs agissements. C'est une situation qui pèse de plus en plus sur tous. À un certain moment, le risque est sans doute de devenir fou dans cette captivité partagée.

Mais il y a aussi autre chose : dans les années 1940, on a essayé dans de nombreux ghettos de préserver une vie sociale et culturelle normale, en donnant des concerts de musique classique et des représentations théâtrales, parfois même avec des troupes de théâtre d'enfants, comme par exemple dans le ghetto de Varsovie, où les enfants de l'orphelinat dirigé par Janusz Korczak ont donné la pièce de Rabindranath Tagore *Le Bureau de poste*.

Il n'est pas impossible d'imaginer que la parabole de Salomé aurait pu être interprétée dans ce ghetto. Quelle aurait été la signification de cette histoire pour un spectateur, dans ce climat particulier ?

Disons pour un Juif cultivé, subtil, assimilé, bien informé dans le domaine de l'art et de la musique, mais qui aurait dû tout à coup se cacher parce que représentant de cette culture à laquelle il s'identifiait récemment, ou même peut-être à laquelle il s'identifie encore, mais est menacé de mort ? Son interprétation aurait certainement été bien différente de la nôtre, mélomanes et esthètes d'aujourd'hui.

Et quelle aurait été la signification de cette histoire pour un Juif ou une Juive dans cette situation dramatique d'avoir à lire une œuvre qui se retourne contre lui ou contre elle, qui est racontée sur fond d'antisémitisme ? Et qui le ou la confronte existentiellement à la question presque schizophrène de la judaïté : qui est juif et qui ne l'est pas ? C'est la question d'une génération juive qui voulait se libérer des racines religieuses, qui cherchait à s'adapter par la conversion et l'assimilation. Les rapports des Juifs et des Nazaréens dans cette pièce apportent une première réponse à cette schizophrénie, qui se reflète aussi dans le livre pratiquement contemporain d'Otto Weininger *Sexe et Caractère*...

... dans lequel Weininger tente de se libérer de ses origines juives et de son homosexualité en les considérant comme pathologiques.

On peut aussi rapprocher le problème de cette schizophrénie d'une scène du film *Monsieur Klein* de Joseph Losey ...

... un film de 1976 dans lequel le personnage principal, joué par Alain Delon, incarne un marchand d'art français entraîné petit à petit dans un cauchemar réaliste-surréaliste, à Paris occupé par les Allemands : ce Robert Klein, qui fait des affaires avec des clients juifs contraints à vendre des objets d'art pour financer leur fuite, se confond progressivement avec un Juif qui porte le même nom. Empêtré dans le labyrinthe des chicanes et de son obsession croissante de retrouver cet homme, Monsieur Klein s'enferme de plus en plus jusqu'à monter de son plein gré dans un wagon à bestiaux qui le transporte avec des milliers d'autres dans un camp d'extermination.

Dans ce film, Robert Klein est témoin d'une représentation ouvertement antisémite dans un cabaret : sur une musique de Gustav Mahler, une veuve allemande est dépouillée de ses derniers bijoux en or par un Juif caricatural, pendant qu'elle pleure son époux. Dans notre mise en scène, nous commençons par une scène de cabaret du même genre, qu'un public juif se représente à lui-même – une méthode pour s'emparer peut-être de cette caricature et la désamorcer par autodérision. Dans le film de Losey, le public du cabaret est constitué de grands bourgeois français qui s'amusent de cette parodie du Juif.

Ce faisant, Losey force les Français des années 1970 à faire leur coming-out en ce qui concerne leurs rapports avec leurs compatriotes juifs. Il leur révèle l'ampleur de la collaboration, du point de vue intellectuel également.

La France a en effet une manière particulière de se pencher sur cette vérité : sur les mémoriaux ou plaques du souvenir, on peut lire à Paris, par exemple, des textes du genre : ici, 250 enfants ont été assassinés par des Nazis monstrueux et inhumains et le régime de Vichy. Donc pas par des Français ou des Allemands, mais par un groupe de coupables anonymes avec qui personne n'est obligé de s'identifier, auquel personne n'appartient et qui n'ont pas de descendants. Personne ne doit donc se sentir responsable. Et ce n'est pas totalement incompréhensible.

Bien sûr, Strauss n'a pas écrit *Salomé* en connaissance de ce que nous savons aujourd'hui de l'histoire ultérieure des rapports entre les Allemands et les Juifs. On peut bien sûr faire intérieurement la sourde oreille et apprécier l'œuvre, à l'opéra, pour son simple attrait esthétique. Mais elle exige cependant une autre approche qu'*Elektra* ou *La Femme sans ombre*. Elle éveille d'autres émotions, déclenche d'autres réflexes.

Nous nous sommes aussi posé la question de savoir ce qu'a été l'accueil réservé à Strauss après la guerre. Que ce soit à Vienne ou dans d'autres métropoles lyriques, on devait pratiquement recommencer à zéro. Comment donc a-t-on abordé *Salomé* vers 1946 ?

Comment les institutions lyriques ou le public pouvaient-ils traiter les personnages brossés de manière caricaturale ou présentés comme des barbares, ces Juifs toujours si bruyants et menant sans cesse des discussions théologiques oiseuses ?

Pouvait-on mettre cela en relation avec le passé immédiat ? On fermait peut-être les yeux là-dessus, en se contentant d'écouter la musique, avec le sentiment apaisant que l'œuvre est un élément important de cette forme d'art favorite. Mais la situation est beaucoup plus compliquée : dès l'époque de sa création, les nationalistes l'ont attaquée, la considérant comme dégénérée. Comment pouvait-on alors la représenter à l'époque nazie ? Je peux difficilement comprendre qu'Hitler, en écoutant cet opéra, n'ait pas pris conscience qu'il était tout aussi « dégénéré » que tous les autres tableaux et sculptures que l'on qualifiait alors ainsi et que l'on faisait détruire ou interdire. *Salomé* est dans la lignée de ce qu'Otto Weininger, dans ses obscures théories, qualifiait de forme juive décadente, et est de ce fait en contradiction flagrante avec l'art « typiquement allemand », profondément moral et judicieusement conçu. Liliana Cavani a mis en lumière cet aspect ...

... dans son film *Il portiere di notte (Le Portier de nuit)* en 1974, dans lequel quelques anciens officiers SS se regroupent à Vienne, au début des années cinquante, pour dissimuler leur passé commun, faire disparaître des documents compromettants et réduire au silence des témoins potentiellement dangereux. L'un d'eux, Max (Dirk Bogarde), s'est camouflé en portier de nuit. Lucia (Charlotte Rampling), une ancienne prisonnière d'un camp de concentration avec laquelle il a eu une relation sadomasochiste dans ce camp, revient à Vienne avec son mari, un chef d'orchestre américain, et retrouve son ancien tortionnaire à la réception de l'hôtel.

Leur ancienne relation s'embrase à nouveau.

... lorsque Max raconte à une vieille amie sa relation avec une jeune prisonnière en disant : aujourd'hui, à Vienne, après guerre, personne ne peut se l'imaginer, mais à cette époque, en plein conflit, j'ai connu la plus belle période de ma vie et vécu une histoire biblique. Cette allusion est soulignée par une citation de *Salomé*. Et au Casino des Officiers, la chanteuse Lucia - présumée juive - interprète la chanson de Friedrich Hollaender « Wenn ich mir was wünschen dürfte » (« Si je pouvais émettre un souhait ») ...

... avec le refrain « Si je pouvais émettre un souhait, je serais dans l'embarras de savoir ce que je dois souhaiter - une période difficile ou une période heureuse. Si je pouvais émettre un souhait, j'aimerais être un peu heureuse, car si j'étais trop heureuse, j'aurais la nostalgie de la tristesse. »

Pour la remercier de ce numéro interprété à moitié nue, dans un ton profondément lascif, Max lui remet un paquet. Lorsqu'elle l'ouvre, les traits de Lucia se figent : il contient la tête d'un homme.

Plus tard, lors d'une conversation, Max explique qu'il s'agissait d'un autre prisonnier du camp que Lucia avait accusé de harcèlement. Elle doit maintenant reconnaître que par cette accusation, elle avait signé l'arrêt de mort de son codétenu.

Ne doit-on pas relever ici un aspect sarcastique du film, puisque Max la transforme en meurtrière - elle qui est une victime prisonnière du camp - en la comparant à Salomé et en lui offrant cette tête en remerciement de la danse ? Ce faisant, il la transforme en criminelle.

Mais il lui dévoile aussi de façon profondément perverse sa vision du monde : elle et l'homme à qui appartient la tête font à ses yeux partie d'une certaine race humaine et lui, qui fait ce cadeau, appartient à une autre race - supérieure. La mort de ce prisonnier n'a pour lui aucune valeur, et la vie de Lucia n'en a pas plus, si ce n'est celle d'assouvir sa propre volupté, à lui.

Dans la Bible, Salomé est incitée par sa mère à réclamer la tête de saint Jean-Baptiste ; chez Wilde, il est aussi question de l'éveil du désir sexuel, des désirs et des fantasmes d'une jeune femme frustrée, en brossant le portrait d'une féminité destructrice. Mais que signifie ce désir dans le contexte de notre mise en scène, pour un groupe de personnages aux abois dont fait partie Salomé ? Que signifie sa tendance destructrice, si les prémisses de l'interprétation partent de l'hypothèse qu'il existe une autre destructivité beaucoup plus globale, à l'extérieur, qui menace de tout anéantir ?

À mon avis, *Salomé* a de nombreux points communs avec le dernier film de Pier Paolo Pasolini, *Les 120 journées de Sodome*.

Il traite de la fin d'un monde et décrit un groupe de fascistes italiens avant l'arrivée des Alliés.

Après s'être retirés dans un château, ils concrétisent leur rêve pervers des Mille et une nuits – avec des jeunes gens qu'ils enferment avec eux pour les soumettre à leurs fantasmes sadiques. Il semble que ce film reflète assez bien la réalité des derniers jours de la Deuxième Guerre mondiale : on entend au début des avions militaires, des explosions, et sur ce fond sonore, on voit ce dernier groupe de fascistes tuer et assassiner voluptueusement. Le sang gicle comme dans un sacrifice déchaîné offert à leur dieu anéanti, nommé Fascisme.

Pasolini montre avant tout la duplicité de la bourgeoisie italienne et sa forte réceptivité au Fascisme. Mais dans *Salomé*, il s'agit cette fois de la destruction d'une femme qui est elle-même prisonnière de cette situation...

Mais Pasolini montre aussi ce qui peut se passer pour un groupe de personnes, en zone neutre, au cours des derniers mois, semaines et jours de son existence. Certaines règles sont soudain abolies, certaines valeurs généralement admises s'estompent. Les contradictions sont nombreuses et ne se laissent pas aisément résoudre sur le plan moral. On a vécu de tels moments en Pologne notamment : beaucoup de Juifs ont échappé à l'occupation et aux poursuites allemandes avant d'être assassinés par la résistance polonaise d'extrême droite, en vérité antifasciste.

Même du côté des victimes, cette situation embarrassante a fait apparaître des comportements contradictoires qu'on ne peut mesurer avec des références morales ordinaires.

Les circonstances font aussi peser une menace sur les rapports les plus personnels. Hanna Krall a témoigné de ce genre de contradictions dans ses souvenirs biographiques. Un film de Janusz Kijowski, *Warszawa année 5703*, en livre un autre exemple : un homme s'est échappé du ghetto de Varsovie. Une nuit, à l'heure du couvre-feu, il rencontre la femme d'un officier polonais qui le cache chez elle. Trois jours plus tard, ils entament une relation intime. Il lui demande s'il peut aussi faire venir sa sœur dans l'appartement. La femme accepte et il ne faut pas longtemps à l'officier avant de découvrir que la sœur supposée est en fait la femme de cet homme. Malgré tout, l'homme et celle qui l'a sauvé poursuivent leur relation jusqu'au jour où la femme de cet homme quitte l'appartement pour aller vers une mort certaine.

Imaginons donc un scénario dans lequel un groupe de gens qui se cachent doivent jouer l'histoire biblique de Salomé. C'est le point de départ d'un enchaînement quasiment pervers des événements. Mais quelle est la part de vérité dans le récit qu'en font ces personnes, dans les circonstances extrêmes qui les accablent ? Les actes de violence décrits ont-ils véritablement lieu ou sont-ils simplement joués ? Le sang coule-t-il vraiment, les participants sont-ils vraiment au bord de la folie ou ne font-ils qu'interpréter des rôles ? Je voudrais laisser la réponse en suspens.

Même s'il ne s'agit que d'un jeu de rôles, cela ne change rien à la portée d'une situation hautement existentielle, où les personnages découvrent subitement en eux de nouveaux comportements ravageurs jusqu'alors cachés. Combien de temps ont-ils mis à se réadapter à une vie quotidienne normale ?

S'ils en ont jamais eu la possibilité, donc en un mot : s'ils ont survécu ; dans la nouvelle mise en scène de Munich, à la fin, la mort semble inéluctable pour tous. Il est naturellement choquant que dans le film *Portier de nuit*, Max – donc un des coupables – soit en mesure de mener une double vie après la guerre et de se fondre dans la normalité. Mais il est encore plus troublant que dans ce film, la femme qui a survécu à Auschwitz reprenne les mêmes relations avec son tortionnaire, et ce de son plein gré.

C'est la raison pour laquelle le film été aussi controversé. Il était à l'époque inacceptable d'évoquer ce genre de situation. Lorsqu'il est sorti dans les cinémas de New York, le film ne fut projeté qu'une seule journée avant d'être interdit. On peut le comprendre. Notre perception de l'holocauste se transforme chaque année. Après le procès Eichmann, en 1968, le discours politique sur le passé a, par exemple, profondément changé en Israël. Auparavant, il était absolument impossible de gérer cette page de l'histoire, désormais, on commençait tout au moins à en parler, ce qui a permis de considérer l'avenir sous un autre angle, de surmonter certains blocages. Mais au vu de ce qui s'est passé, cela reste choquant.

Et pour des raisons totalement différentes selon le point de vue d'où l'on se place.

Chaque génération d'après-guerre a sans doute suivi le même processus de découverte : un beau jour, on sort de son ignorance et on découvre un phénomène que l'on ne peut pas encore comprendre. Puis on y réfléchit, et petit à petit, plus on cherche à approfondir sa recherche, moins on y comprend quelque chose.

On se trouve alors un jour ou l'autre obligé de prendre une décision : soit on a la foi et chacun trouve une réponse qui le satisfasse, soit il n'y a rien à faire ! Je peux le comprendre, du fait de mes racines catholiques : on constate qu'on a été trompé, étant enfant, lorsqu'on nous a dit que le monde était organisé pour être juste, et on se heurte alors à un dilemme lorsqu'on réalise que l'homme n'est ni libre ni bon. Nous manions malheureusement beaucoup trop souvent des phrases qui nous font croire qu'elles apportent une solution aux problèmes. Mais elles ne résolvent en fait absolument rien.

Nous devrions plutôt parler ouvertement et sans ambages de ces notions et de leurs contradictions. En réalité, beaucoup de choses ont été simplifiées ou circonscrites, par exemple en Pologne. Il n'y a pas si longtemps, on a pu croire qu'allait naître une coalition internationale d'extrême droite entre la Pologne, la Hongrie de Viktor Orbán et le gouvernement israélien dirigé par Benjamin Netanjahu. Mais tout à coup, le gouvernement polonais a voté une loi.

Officiellement pour interdire d'attribuer à la Pologne les crimes commis par les Allemands, mais en fin de compte, cette loi empêchait de critiquer la Pologne et les Polonais pour leur conduite vis-à-vis des Juifs pendant la guerre et de parler de la collaboration en Pologne ou des exactions antisémites perpétrées par des Polonais. Cette nouvelle alliance ne vit finalement pas le jour parce qu'Israël constata bientôt que le gouvernement polonais actuel ne semblait pas dénué d'opinions antisémites.

À première vue, l'opéra parle d'une jeune femme qui – ayant grandi dans des circonstances extrêmes – n'a encore aucune expérience sur le plan sexuel et dont les fantasmes prennent une tournure curieuse, pour ne pas dire perverse ...

N'oublions pas que l'opéra repose sur un texte écrit par Oscar Wilde qui finit quatre ans plus tard à la prison de Reading pour « gross indecency ». Sa description de Jochanaan est hautement érotique. Nous découvrons ici un monument de beauté sous la forme d'un corps martyrisé – second corps martyrisé à côté du Christ – qui est sublimé dans l'histoire de l'art comme ici celui de Jochanaan : blanc comme de l'ivoire. Face à lui, nous avons ce sombre animal oriental. Plus question d'ivoire mais plutôt de cheveux crépus, et un ventre virginal légèrement bombé – comme le montrent presque toutes les représentations depuis le XIX^{ème} siècle – prêt à danser pour obtenir la tête. C'est en tout cas ce que réclame notre imagination européenne.

Il existe bien sûr d'autres polémiques artistiques intéressantes, en dehors de ces clichés orientaux traditionnels.

Par exemple le film *Salomé* tourné en 1923 à Hollywood et produit par la comédienne juive russe Alla Nazimova, qui y joue le rôle-titre. C'est un récit absolument crédible : film muet des débuts du cinéma, il est très archaïque, mais les costumes et décors inspirés d'Aubrey Beardsley sont, quant à eux, hautement artificiels. Et si Strauss met en lumière le côté psychologique de Salomé grâce à sa musique, le film utilise une autre méthode : le langage de la mimique. Tout se réverbère dans le visage d'Alla Nazimova. Il est évident que l'homosexuel Oscar Wilde, avec ses désirs, se reflète dans Salomé, cette jeune fille virginale dont l'imagination commence à s'éveiller à la vue d'une beauté sublime : le fantasme de Jochanaan comme amant imaginaire.

Mais la musique de Strauss ne fait-elle pas de Jochanaan un personnage différent ?

J'entends dans la musique deux groupes de personnages : les uns sont des Chrétiens, les autres des Juifs. Lorsqu'on entend chanter Jochanaan ou les Nazaréens, nous sommes très proches de l'atmosphère de l'église. On perçoit des sonorités sacrées, purificatrices... comme dans une messe allemande.

Imaginons que nous ne fassions pas jouer la pièce à une époque biblique – qui est alors cet homme à qui Salomé est confrontée, qui lui demande de se purifier de ses péchés ? Quelle est sa réalité et dans quelle mesure est-il un fantasme de cette jeune femme ?

Que signifie qu'il lui annonce que le Christ est la seule possibilité de salut ?

N'est-ce pas un sarcasme, dans le contexte d'un groupe de personnes persécutées et menacées de mort, que la conversion partielle au christianisme n'a pas mis à l'abri de la répression ?

Restons-en tout d'abord au scénario de Wilde et Strauss : Salomé est-elle vraiment en quête de vérité ? À un âge où l'on est implacablement à la recherche de soi et des autres ? Dans un environnement où tout n'est que mensonge : sa mère est le mensonge en personne et Hérode n'est que fourberie. Dès le début, elle prend conscience de son corps à travers les regards d'Hérode, et savoure naturellement cet état de chose parce que sa mère est célèbre pour ses conquêtes érotiques. Et tout à coup, cette petite fille capricieuse convoite quelque chose d'interdit, qui est dissimulé à ses regards. Cela éveille sa curiosité, et sa première idée fixe est : je veux. Le premier homme qui cède à ce caprice le paiera de sa vie : Narraboth.

Dans un autre scénario, qui me paraît plus plausible, ce rejeton est une femme mûre qui voit son assouvissement dans la provocation d'un homme « saint », qui lui semble désirable et la défie par son attitude et ses décisions extrêmes. Et en provoquant ainsi ce « saint » homme, elle se perd elle-même. Un de ses motifs serait de le salir – elle se sent impure, comme lui, au sens de « non sainte », ordinaire, se dégoûtant elle-même parce qu'elle est contrainte à vivre avec une famille qu'elle préférerait avoir quittée depuis longtemps. Elle veut faire de lui son double, elle veut qu'il lui ressemble.

Et dans ce contexte, elle prend conscience qu'il est hypocrite : il la repousse, mais elle sent bien qu'il ment.

Si Jochanaan, en tant qu'homme, était vraiment sourd aux paroles et aux charmes de Salomé, l'histoire n'aurait aucun intérêt. Il prendrait simplement place dans la longue liste des saints légendaires. Mais il est plus intéressant de chercher à comprendre ce qu'il lui coûte de la repousser : plus il refoule ou renie, plus il est pris aux entrailles, comme par un ulcère. Lorsqu'elle perçoit ce trait chez Jochanaan, Salomé est saisie par un désir destructeur, comme Sarah Kane l'a si bien décrit dans sa pièce *Gesäubert (Purifiés)* : Ta langue a menti et ta main a volé – il faut donc te couper la langue et te trancher la main. Ce pourrait être le mobile de Salomé : trancher la tête de celui qui lui a menti et qui, après l'avoir rencontrée, continue à prétendre être une instance de pureté habilitée à juger le monde, en proférant des accusations moralisatrices à l'égard d'Hérodias. La démesure de cette attente que Salomé perçoit dans le mensonge que Jochanaan se fait à lui-même semble impardonnable à la jeune femme. Et sa conception de la justice lui fait exiger la tête de celui-ci.

Comment Salomé peut-elle constater qu'elle a fait la conquête de Jochanaan ? Cela est-il exprimé par la musique ?

Y a-t-il un moment où elle prend conscience de cette possibilité, un moment où elle est mue par cette ambition de lui faire changer d'avis ?

Il parle d'une possibilité qu'elle a d'être sauvée, et tout à coup, la musique devient profondément tendre.

Strauss veut-il suggérer ici que Jochanaan a une vision de Jésus dans un bateau, sur un lac de Galilée, ce qui le transporte, ou est-ce une tendresse destinée à la jeune femme ? Par laquelle il lui montre qu'il l'a percée à jour, jusqu'à un certain degré, et comprend pourquoi elle s'est compromise et se sent seule ? Malgré tout – et on le constate curieusement encore plus dans la musique – il insiste encore par quatre fois en lui disant qu'elle est maudite, avec une véhémence surhumaine.

Parce qu'elle continue à lui dire qu'elle le convoite. Mais elle le fait aussi sur un ton extrêmement tendre. Peut-être n'y a-t-il pas de contradiction aux yeux de Salomé entre l'amour qu'il exprime ici sur le plan religieux et le désir charnel qu'elle éprouve pour lui, alors que lui ne peut absolument pas le gérer.

Il n'a nullement le droit de maudire une créature dans un moment de faiblesse – donc de faire ce que Jésus n'aurait sans doute jamais voulu. Mais derrière cette véhémence, je pressens une autre pensée, contradictoire: le rejet est si violent qu'on est obligé de se demander ce que cela cache. Est-il feint ? La musique nous indique qu'ils partagent en fait peut-être quelque chose.

Pourrait-on dire qu'il a mal compris la religion proposée par Jésus ? Il est le représentant de ce dernier, mais il a oublié l'idée du pardon. Il s'attaque à Hérode, mais reporte cette haine sur sa belle-fille.

Il n'en avait naturellement pas le droit. Et on se demande aussi s'il en a conscience.

Un prophète est-il un personnage responsable ? Ou ne se situe-il pas plutôt obligatoirement au-delà de la normalité ?

La scène de cabaret antisémite de votre prologue fait rire une partie du public juif, mais en révolte une autre. Dans votre mise en scène de la pièce de théâtre *Contes africains*, il y a quelques années, vous avez associé *Le Marchand de Venise* de Shakespeare à ses tragédies *Othello* et *Lear*. Le personnage de Shylock brossé par Shakespeare a été et est toujours considéré par un bon nombre comme la représentation antisémite typique d'un Juif qui se venge comme une bête. Ne reprenons-nous pas ce cliché, et ne le confirmons-nous pas lorsque nous le représentons sur scène ?

J'avais essayé jadis de parler de façon plus complexe du personnage de l'Autre, de l'étranger. D'où la relation avec *Othello* et *Lear* – le vieillard : en vieillissant, on peut facilement se retrouver en marge de la société. J'ai tenté de rapprocher Shakespeare et l'auteur sud-africain J. M. Coetzee, dont l'humanisme en tant qu'écrivain vient aussi du fait qu'il était un homme blanc vivant en Afrique du Sud à l'époque de l'apartheid, et qu'il représentait de ce fait, semble-t-il, la culture européenne. À mon avis, il nous livre une représentation extrêmement profonde de l'essence humaine. Mais le Shylock de Shakespeare est étonnamment ambivalent. Shakespeare s'est-t-il joué de son public du Globe Theatre en représentant un Juif à la fois membre de la société et étranger à celle-ci ?

Serait-il donc aujourd'hui antisémite à nos yeux ? Ou au contraire, était-il bien en avance sur son temps, au XVI^{ème} siècle, en prenant parti pour l'étranger ?

L'art a toujours joué avec les contradictions et également flirté avec le public.

C'est pourquoi un artiste ne peut pas dire qu'il porte toute la responsabilité de ce qu'il exprime. Je dois parfois m'autoriser à faire des choses pour lesquelles je ne porte aucune responsabilité. On doit garder une certaine liberté et ne pas se sentir totalement responsable de déclarations, d'images ou d'idées. Lorsqu'on flirte avec des points de vue, des clichés, des stéréotypes, on remarque combien la chose est complexe et quelle est notre implication au sein de la société dont on ne peut pas si simplement prendre ses distances en affirmant que l'on est totalement différent des autres. L'art fait parfois des affirmations choquantes – pour mettre exactement le contraire en lumière.

Le prologue est donc destiné à nous alarmer : Où sommes nous ? Que se passe-t-il ? Est-ce déjà Strauss ?

Est-ce le début de son opéra ? Pourquoi entendons-nous du Mahler ? Quel est le rapport ? Qui sont tous ces gens ?

Puis-je déceler parmi eux des personnages de la pièce ? Nous sommes dès le début en éveil et notre imagination commence à travailler. Il ne s'agit pas pour moi en premier lieu de savoir si les fils tissés peuvent constituer une toile sans couture. Tout ne doit pas forcément se dénouer. Je considère la pièce comme un maillon dans une longue chaîne d'événements historiques rattachés les uns aux autres ; dans cette chaîne, chacun de nous retrouve une profusion de souvenirs historiques et biographiques qui y font écho.

Nous autres, Allemands, portons obligatoirement un regard différent sur les implications historiques de cette pièce, ne serait-ce que par notre rapport avec la culture juive dans la pièce.

Mais sans doute avez-vous, dans l'optique polonaise, le besoin de découvrir autre chose sur vous, Polonais, en relation avec l'histoire du judaïsme européen – comme vous l'avez déjà exprimé dans d'autres travaux, comme par exemple les mises en scène des pièces de théâtre *Dybbuk* ou *(A)pollonia* ?

En premier lieu, nous devons tous comprendre, en Europe, ce qui s'est passé avec la Shoah. Prenons l'exemple d'une famille, par exemple une famille allemande, qui écarte, rejette, anéantit un certain nombre de ses membres.

La société allemande a bel et bien éliminé une partie d'elle-même. Et nous autres ? Polonais, Ukrainiens, Lituaniens, Lettons – il y a encore bien des choses que nous écartons encore de notre responsabilité. En tant que victimes de la guerre, nous avons tous eu un bel alibi. En Europe orientale, rares furent ceux qui reconnurent porter une certaine part de responsabilité. C'est l'un des principaux problèmes que l'on rencontre aujourd'hui en Hongrie. L'an dernier, en Pologne, nous en sommes même arrivés au point où le gouvernement a défini ce que les Polonais devaient ou non apprendre et savoir de leur histoire – c'est-à-dire rien qui puisse être choquant ou provoquant. Je veux me battre pour la liberté d'expression. On la prône partout en Europe, mais hélas, ce n'est trop souvent que du bout des lèvres.

Entretien avec Miron Hakenbeck et Malte Krasting et publié dans le programme du Bayerische Staatsoper (Traduction de l'allemand : Geneviève Geffray)



Krzysztof Warlikowski
mise en scène et scénographie

Au théâtre, il préfère souvent ne pas s'accommoder d'un texte préexistant et y substituer des montages de textes provenant d'époques et d'origines différentes. Ainsi voit le jour en 2010 *Un Tramway*, d'après la pièce de T. Williams, spectacle créé à l'Odéon, puis en 2016 *Francozi / Les Français* (d'après *À la recherche du temps perdu* de Proust) à la Ruhrtriennale, ou encore *Phèdre(s)* avec Isabelle Huppert pour l'Odéon.

Très actif pour la scène lyrique, invité régulier de l'Opéra de Paris et de la Monnaie, il a su y transposer sa méthode de travail et sa vision théâtrale. Parmi l'ensemble foisonnant de ses mises en scènes, citons celle d'un *Eugène Onéguine* homosexuel à l'Opéra de Bavière, sa version très moderne de *Médée* de Cherubini déjantée et tatouée présentée à la Monnaie et au TCE, un *Parsifal* post-atomique à l'Opéra de Paris, sa double mise en scène du *Château de Barbe-Bleue* de Bartók et de *La Voix humaine* de Poulenc qui a enchanté le public parisien par son ingéniosité, ou encore sa récente *Lady Macbeth du district de Mzensk* en plein abattoir porcin. Citons aussi *Elektra* présentée l'été dernier à la centième édition du Festival de Salzbourg.

Il est par ailleurs le directeur artistique du Nowy Teatr de Varsovie, un centre culturel interdisciplinaire. Plusieurs de ses productions devaient être à l'affiche cet automne dont *Iphigénie en Tauride* à Garnier, et *La Femme sans Ombre* à Munich, toutes deux annulées en raison de l'épidémie. A Munich, il présentera toutefois une nouvelle production de *Tristan et Iseult* au mois de juin.

Figure incontournable de la mise en scène, Krzysztof Warlikowski fait partie des rénovateurs du langage théâtral en Europe. Son travail est centré sur la condition humaine. Artiste sensible et provocateur, il fascine et ne laisse personne indifférent.

Né en 1962 à Szczecin en Pologne, il étudie l'histoire, la philosophie et les langues romanes à l'Université de Cracovie, puis la langue française, la littérature et le théâtre grec à l'École pratique des hautes études de la Sorbonne. Il entame des études de mise en scène à l'École nationale de Théâtre de Cracovie dont il sort diplômé en 1993. Il débute sa carrière professionnelle avec la mise en scène de pièces de théâtre et renouvelle en profondeur l'interprétation de nombreuses œuvres de Shakespeare. Il travaille pendant plusieurs années auprès de grands noms tels que Ingmar Bergman, Peter Brook, Krystian Lupa et Giorgio Strehler. En 2006, il fait une première apparition remarquée à l'Opéra de Paris où il présente *Iphigénie en Tauride* dans un univers contemporain original et inquiétant.

Qu'il s'agisse de textes classiques ou modernes, au théâtre ou à l'opéra, Krzysztof Warlikowski décèle toujours des thèmes en résonance avec le monde actuel et les angoisses contemporaines.

Henrik Nánási
direction musicale

Né à Budapest en 1975, Henrik Nánási fait ses études au Conservatoire et à l'Académie de musique de Vienne. Il est l'assistant d'Antonio Pappano au Royal Opera House de Londres et mène en premier lieu une carrière de pianiste soliste et accompagnateur. Il fait ensuite ses débuts en tant que chef d'orchestre à Klagenfurt et Augsburg, et devient chef principal et chef associé au Gärtnerplatztheater de Munich. Il a été directeur musical du Komische Oper de Berlin de 2012 à 2017 et y a dirigé de nombreuses productions lyriques. Sous sa direction, le Komische Oper a été nommé « Opéra de l'année 2013 » par le magazine Opera World et « Compagnie de l'année 2015 » aux Opera Awards.

Il a été invité par la Royal Opera House de Londres (*Turandot*, DVD Opus Arte, *Le Barbier de Séville*, *Salomé*), le Bayerische Staatsoper de Munich (*La Traviata*), les Arènes de Vérone (*Carmen*, DVD Bel Air Classiques), l'Opéra de Zurich (Les Noces de Figaro), le Palau de les Arts Reina Sofia de Valence (*Le Château de Barbe-Bleue*, *Macbeth*, *Werther*), le Gran Teatre del Liceu de Barcelone (*La Flûte enchantée*), le Staatsoper de Hambourg (*Otello*, *Lucia di Lammermoor*, *La Traviata*), l'Opéra de Francfort (*La Bohème*, *I Masnadieri*, *L'Étoile*, *La Gazza Ladra* - DVD Oehms Classics), le Semperoper de Dresde (*L'Italienne à Alger*, *La Bohème*, *Madame Butterfly*, *La Traviata*, *La Cenerentola*), le Lyric



Opera de Chicago (*Les Noces de Figaro*). Il a fait ses débuts à l'Opéra national de Paris en 2017 avec *La Flûte enchantée* et au Metropolitan Opera en 2019 avec *Iolanta* et *Le Château de Barbe-Bleue*.

Dans le répertoire symphonique, il a dirigé l'Orchestre Radio-symphonique de Vienne, l'Orchestre Bruckner de Linz, et ceux du du Maggio Musicale Fiorentino, du Teatro San Carlo de Naples, du Teatro Massimo de Palerme, et de La Fenice de Venise.

Parmi les temps forts de la saison dernière, il a dirigé une nouvelle production des *Noces de Figaro* à San Francisco, *Madame Butterfly* à Chicago, *Cavalleria Rusticana* et *Pagliacci* à Barcelone. En 2021, il dirigera *Le Nain* de Zemlinsky ainsi que trois soirées lyriques consacrées à Verdi et Wagner à San Francisco ; *l'Affaire Makropoulos* de Janáček à Covent Garden, ainsi que des concerts à Palerme au Norske Opera.

Orchestre National de France

Formation de Radio France fondée en 1934, il est le premier orchestre symphonique permanent créé en France, par la volonté de forger un outil au service du répertoire symphonique.

Désiré-Émile Inghelbrecht, premier chef titulaire, fonde la tradition musicale de l'orchestre, qui fait une large place à la musique française, laquelle reste aujourd'hui encore l'un des piliers de son répertoire. Après la guerre, Manuel Rosenthal, André Cluytens, Roger Désormière, Charles Munch, Maurice Le Roux et Jean Martinon poursuivent cette tradition.

À Sergiu Celibidache, premier chef invité de 1973 à 1975, succède Lorin Maazel qui devient le directeur musical de l'orchestre. De 1989 à 1998, Jeffrey Tate occupe le poste de premier chef invité ; Charles Dutoit de 1991 à 2001, puis Kurt Masur de 2002 à 2008, Daniele Gatti de 2008 à 2016 et Emmanuel Krivine de 2017 à 2020 occuperont celui de directeur musical. Le 1er septembre 2020, Cristian Macelaru a pris ses fonctions de directeur musical de l'Orchestre National de France.

Tout au long de son histoire, l'orchestre a multiplié les rencontres avec des chefs tels que Leonard Bernstein, Pierre Boulez, Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Antal Dorati, Eugen Jochum, Igor Markevitch, Lovro von Matacic, Riccardo Muti, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Wolfgang Sawallisch, Sir Georg Solti ou Evgueni Svetlanov.

Citons également, parmi les solistes tels que Martha Argerich, Claudio Arrau, Vladimir Ashkenazy, Nelson Freire, Yo Yo Ma, Yehudi Menuhin, Anne-Sophie Mutter, Vlado Perlemuter, Sviatoslav Richter, Mstislav Rostropovitch, Arthur Rubinstein, Isaac Stern.

L'Orchestre National de France donne en moyenne 70 concerts par an, à Paris à l'Auditorium de Radio France, sa résidence principale depuis 2014, et au cours de tournées en France et à l'étranger. Le National conserve un lien privilégié avec le Théâtre des Champs-Élysées où il se produit chaque année, ainsi qu'avec la Philharmonie de Paris.

Il propose par ailleurs, depuis quinze ans, un projet pédagogique en sillonnant les écoles, de la maternelle à l'université, pour éclairer et toucher les jeunes générations.

L'Orchestre National a créé de nombreux chefs d'œuvre du XXe siècle, comme *Le Soleil des eaux* de Boulez, *Déserts de Varèse*, *la Turangalîla-Symphonie* de Messiaen (création française), *Jonchaies* de Xenakis et la plupart des grandes œuvres de Dutilleux.

Ces concerts sont diffusés sur France Musique et fréquemment retransmis sur les radios internationales. L'orchestre enregistre également avec France Culture des concerts-fictions. Autant de projets inédits qui marquent la synergie entre l'orchestre et l'univers de la radio.

Par ailleurs, les diffusions télévisées se multiplient comme le Concert de Paris, retransmis en direct depuis le Champ-de-Mars le 14 juillet.

De nombreux enregistrements sont à la disposition des mélomanes, notamment un coffret de 8 CD, qui rassemble des enregistrements radiophoniques inédits au disque et retrace l'histoire de l'orchestre. Plus récemment, l'Orchestre National de France placé sous la baguette d'Emmanuel Krivine, a enregistré deux concertos (n°2 et n°5) de Camille Saint-Saëns avec le pianiste Bertrand Chamayou et un album consacré à Debussy (*La Mer, Images*). L'orchestre a également enregistré la musique qu'Alexandre Desplat a composé pour *Valérian*, film de Luc Besson.

L'Orchestre National de France a aussi pour mission d'apporter la musique dans des villes où se produisent rarement les formations symphoniques. Le Grand Tour du National, dont la double vocation est d'initier et d'épanouir, prendra de l'ampleur dès la saison 2020-2021, avec une vingtaine de concerts dans la France entière.

Au cours de la saison 2020-2021, l'orchestre célèbre les 50 ans de la mort de Stravinsky avec *Le Sacre du printemps* dirigé par Cristian Macelaru, *le Scherzo fantastique* et le *Concerto pour piano et vents* par Gianandrea Noseda, ou encore *Le Chant du rossignol* et *L'Oiseau de feu*.

Il participe à l'intégrale de l'œuvre concertante de Rachmaninov (*Concerto pour piano n°2* par Benjamin Grosvenor et *Concerto pour piano n°4* par Simon Trpceski, tous deux sous la direction de Cristian Macelaru).

Il poursuit son exploration de Beethoven avec deux étonnantes cantates de jeunesse que dirigera Václav Luks, et avec la *Missa solemnis* en compagnie d'Andrés Orozco-Estrada et le Chœur de Radio France. C'est aussi avec le Chœur que l'orchestre se rendra en terre baroque avec *la Messe en si* de Bach. *La Symphonie pastorale* est également à l'affiche, ainsi que le *Troisième Concerto pour piano*.

Schumann et Mendelssohn sont présents, mais aussi Berg, Webern et Mahler à l'occasion d'un programme viennois imaginé par Daniele Gatti. La création sera aussi à l'honneur avec des partitions signées Pascal Zavaro (Julia Fischer créera le Concerto pour violon) et Thierry Escaich (Antoine Tamestit jouera le Concerto pour alto).

En plus de *Salomé* en version scénique, l'orchestre sera au Théâtre des Champs-Élysées pour la version intégrale du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn avec Éric Ruf en récitant. Riccardo Muti, dirigera l'orchestre pour un programme consacré à Paisiello au Festival de Saint-Denis.



Claude Bardouil
Chorégraphie



Felice Ross
Lumière

Né en 1968, Claude Bardouil pratique la gymnastique avant de se former à la danse et au théâtre à Toulouse. Grâce à sa polyvalence il rencontre des metteurs en scène de théâtre et des chorégraphes avec lesquels il collabore. Avec Rita Cioffi, il participe à une série de duos. Il est aussi à l'origine de la compagnie PMA, pour laquelle il joue et met en scène des pièces de répertoire comme *Andromaque* (Racine), *Electre* (Sophocle) et des créations personnelles telles que *Les Innocents*, *Les Vaniteux*, *Brad Pitt et moi*, *portrait d'un Européen*, *Désastre*. Depuis quelques années, il collabore étroitement avec Krzysztof Warlikowski, tout en poursuivant ses propres créations comme *Nancy Interview* présentée à Varsovie et dans de nombreuses villes polonaises, puis à Paris, Toulouse, Liège, Munich, ou *Exhausted* créé à Varsovie en 2015.

Par ailleurs, il anime des stages pour des lycéens de la région Midi-Pyrénées et intervient au sein de la formation de danseur du Centre de Développement Chorégraphique de Toulouse - Midi-Pyrénées.

Felice Ross est née aux États-Unis et vit en Israël. Elle a assuré l'éclairage dans le domaine du théâtre, de l'opéra et de la danse, dans de prestigieuses maisons en Europe, en Corée, en Israël, en Afrique du Sud et aux États-Unis. Depuis 1998, elle travaille en collaboration étroite avec Krzysztof Warlikowski pour toutes les productions qu'il monte au théâtre et à l'opéra. Elle signe aussi la création lumière de deux productions de Mariusz Trelinski - *Manon Lescaut* (Puccini) et *Powder Her Face* (Adès) à la Monnaie. Plus récemment, elle a travaillé avec le metteur en scène hongrois Kornél Mundruczó, notamment pour *L'Affaire Makropoulos* (Janáček) à l'Opéra flamand et *Das Floß der Medusa* (Henze) à la Ruhrtriennale. Dernièrement, Felice Ross a été nommée « Companion » du Liverpool Institute for Performing Arts par Sir Paul McCartney.



Kamil Polak
Vidéo



Malgorzata Szczeniak
décors et costumes

Né en Pologne, Kamil Polak fait ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie et à l'École Nationale du Film de Lodz. Son court-métrage *The Bird of a Nation* fait référence en matière de film d'étude. Il dirige en 2006 une équipe d'animateurs en informatique pour le film britannico-polonais *Pierre et le loup* qui remporte l'Oscar du meilleur film d'animation en 2008. Son court métrage d'animation *The Lost Town of Switez* (2010) a été primé à vingt reprises, notamment aux festivals d'Annecy (Prix de la Première œuvre) et de Palm Springs (Best Animation). Il travaille en tant que directeur d'animation pour l'un des plus célèbres studios polonais en la matière, Human Ark, spécialisé dans la création d'animations et d'effets visuels pour le cinéma et la télévision. Avec eux il a réalisé plusieurs dizaines de projets au cours des dix dernières années. Depuis 2003, il travaille également pour le théâtre et l'opéra avec Krzysztof Warlikowski pour qui il a notamment signé l'animation vidéo de *La Femme sans ombre* au Bayerische Staatsoper de Munich en 2013.

Malgorzata Szczeniak a travaillé entre autres sur des projets d'art-thérapie pour schizophrènes et enfants hyperactifs. Diplômée de l'École des Beaux-Arts de Cracovie, elle décide en 1984 de se consacrer au théâtre et suit Krzysztof Warlikowski à Paris. Elle a par ailleurs participé à plusieurs manifestations : exposition de jeunes scénographes au Musée de la Silésie de Katowice en 1994 ; Quadriennale de scénographie de Prague en 1990, puis en 2007, cette seconde fois avec Réalité de la transformation - transformation de la réalité. Au printemps 2008, on a pu voir à Bruxelles une exposition consacrée à son travail de scénographe : Il apparaît et disparaît sans laisser de traces. Considérée comme l'une des scénographes les plus inventives en Europe, elle a réalisé tous les décors des spectacles de Krzysztof Warlikowski au théâtre et à l'opéra, et est co-créatrice de son langage poétique. En 2015, elle a reçu une distinction décernée par le Président de la République de Pologne pour l'ensemble de son travail artistique.



Patricia Petibon

soprano **Salomé**



Gábor Bretz

baryton **Iochanaan**

Découverte par William Christie, la soprano colorature a bâti en quelques années une identité vocale et artistique unique. Son répertoire s'étend du baroque français à la musique du XXe siècle, qu'elle aborde entre autres avec Poulenc et Berg. Son engagement scénique, unanimement salué, lui vaut d'être invitée sur les plus grandes scènes internationales, dans des registres très divers, de Mozart à Massenet. Elle a l'art de porter les héroïnes perdues au paroxysme de leur fragilité et de leur lyrisme. Au Théâtre des Champs-Élysées elle remporte ainsi d'immenses succès, notamment pour ses incarnations de Blanche dans *Dialogues des Carmélites* mis en scène par son complice Olivier Py, avec sa première *Mélisande*, ou encore dans *Orfeo ed Euridice* aux côtés de Philippe Jaroussky. On a pu la voir récemment dans *Les Contes d'Hoffmann* par Krzysztof Warlikowski à Bruxelles, *Manon* à l'Opéra-Comique et *La Traviata* en Suède avec O. Py. Le Théâtre des Champs-Élysées lui offre ici un autre grand début avec le rôle de Salomé. Son album intitulé *L'amour, la mer, la mort* est paru chez Sony en février 2020.

Né en Hongrie en 1974, Gábor Bretz étudie la musique à Los Angeles puis revient à Budapest pour parfaire son enseignement. En 2005 il remporte le prix Maria Callas. Plébiscité par les grandes scènes internationales pour sa voix claire, profonde et ses qualités scéniques, son répertoire comprend *Mefistofele*, *Don Giovanni*, *Les Noces de Figaro* (Leporello), *Macbeth* (Banquo), *La Bohème* (Colline), Don Basilio (*Le Barbier de Séville*), Escamillo (*Carmen*), Gurnemanz (*Parsifal*), Zaccaria (*Nabucco*), Orestes (*Elektra*), Marcel (*Les Huguenots*)... En concert, il chante les grands oratorios de Bach, Haydn et Mozart, la symphonie N°9 de Beethoven, *A Child of our Time* de Tippett, *L'Enfance du Christ* de Berlioz, ou le *Requiem* de Verdi. Il a fait une prestation remarquée dans *les Contes d'Hoffmann* (Lindorf, Coppélius, Miracle et Dapertutto) la saison dernière à la Monnaie. Il a chanté dans une autre production de *Salomé* à Salzbourg et dans *La Gioconda* à Budapest (Badoero). Avec le rôle de Iochanaan il fait ses débuts à Paris dans un opéra et débute aussi au TCE. Ce sera aussi ses débuts à l'Opéra de Paris dans *La Dame de Pique* (Sourine) en mai, puis il chantera *Parsifal* (Gurnemanz) à la Monnaie au mois de juin.



Sophie Koch

mezzo-soprano **Hérodiad**

Wolfgang Ablinger-Sperrhacker

ténor **Hérode**



Née en 1969, elle obtient le Premier Prix à l'unanimité au Conservatoire national de Paris. Après s'être imposée dans les rôles mozartiens, Sophie Koch ajoute à son répertoire l'opéra français, italien et allemand.

Elle chante notamment Octavian (*Le Chevalier à la rose*), Charlotte (*Werther*), Adalgisa (*Norma*), Brangäne (*Tristan et Isolde*), Concepcion (*L'Heure espagnole*), Mère Marie de l'Incarnation (*Dialogues des Carmélites*), Fricka (*L'Or du Rhin* et *La Walkyrie*), les rôles-titres de *Mignon* d'Ambroise Thomas, Margared (*Le Roi d'Ys*). Son répertoire comprend également le lied et la mélodie : elle a notamment enregistré Schubert, Schumann, Wolf, Fauré et Chausson. Elle se produit sur les plus grandes scènes lyriques, et on a pu l'entendre récemment à Toulouse pour sa prise de rôle dans *Parsifal* (Kundry), Monte-Carlo pour *la Damnation de Faust* (Marguerite) et *les Contes d'Hoffmann* à Buenos Aires (Nicklausse). Ses projets comprennent une nouvelle production de Luisa Miller (Federica) à Marseille en mars.

Au Théâtre des Champs-Élysées, elle a chanté *Candide* de Bernstein, le rôle-titre *Cléopâtre* de Massenet, *Dialogues des Carmélites*, Octavian dans *Le Chevalier à la rose* et le *Stabat Mater* de Rossini.

Né en 1967, le ténor autrichien fait ses études à la Musikhochschule de Vienne. Après ses premiers engagements à Linz, Bâle et au Gärtnerplatz de Munich, il fait ses débuts en 1997 à l'Opéra National de Paris et en 1999 au Festival de Glyndebourne où il a chanté depuis plus de 130 représentations. Particulièrement sollicité dans Berg, Strauss, Wagner, Mozart et Offenbach, il se produit sur les grandes scènes internationales. Son répertoire comprend également des rôles plus contemporains comme "K..." de Philippe Manoury dont il a créé les rôles de Block et l'huissier, ou *Divorce à l'italienne* composé par Giorgio Battistelli. Récemment il a chanté *Wozzek* (Hauptmann) à Zürich et Munich, *Lady MacBeth de Mzensk* à l'Opéra de Paris, *Karl V* d'Ernst Krenek (Franz I) à Munich, *L'Or du Rhin* à Berlin. Cette saison, il chante Monostatos dans *La Flûte enchantée* à Munich en septembre puis à l'Opéra de Paris en janvier. On pourra l'entendre à Munich à six reprises dans *L'Or du Rhin* (Mime), *Elektra* (Aegisth), *Wozzek* (Hauptmann), *Hänsel et Gretel* (La sorcière), *Le Chevalier à la Rose* (Valzacchi) ainsi que la reprise de *Salomé*. Au mois de juin il chantera le rôle de Pluton dans *Orphée aux enfers* d'Offenbach à Berlin.



Oleksiy Palchykov

ténor

Narraboth

Emanuela Pascu

mezzo-soprano

Le Page d'Hérodiad



Né à Kiev en 1986, Oleksiy Palchykov étudie tout d'abord la trompette et le chant choral dans sa ville natale et se perfectionne à l'Académie Nationale de Musique Tchaïkovski. Entre 2010 et 2015 il obtient plusieurs grands prix internationaux. En 2012, il entre à l'Atelier Lyrique de l'Opéra national de Paris. Il fait ses débuts sur la scène de l'Opéra en 2013 dans le rôle du Messenger (*Aïda*), puis chante Scaramuccio (*Ariane à Naxos*) et Ruiz (*Le Trouvère*). En 2014, il reçoit le Prix Lyrique du Cercle Carpeaux et le Prix Lyrique de l'AROP. Depuis mai 2017, il fait partie de la troupe du Staatsoper de Hambourg, où on a pu l'entendre dans Tamino (*La Flûte enchantée*), Eurimaco (*Le Retour d'Ulysse*), Pâris (*La Belle-Hélène*), Almaviva (*Le Barbier de Séville*), Lysander (*Le Songe d'une nuit d'été* de Britten), Cassio (*Otello*), Beppe (*Pagliacci*), Froh (*L'Or du Rhin*), Lensky (*Eugene Oneguine*), Kudrjas (*Katia Kabanova*)... En concert, il chante le *Messie* de Haendel, le *Te Deum* de Bruckner, la *Messe en ut* de Beethoven, le *Magnificat* de Bach. Ses projets comprennent Ferrando (*Così fan tutte*), Pâris (*La Belle-Hélène*) et Beppe/Arlecchino (*Pagliacci*) à Hambourg, le *Stabat Mater* de Dvorák avec l'Orchestre de Pau, Cassio (*Otello*) à Munich.

Née en Roumanie en 1986, Emanuela Pascu étudie le piano puis le chant à Bucarest. Elle est plébiscitée pour sa voix large et puissante. Lauréate de plusieurs concours, elle entre à l'Académie de l'Opéra de Paris en 2015. Elle débute sur la scène de l'Opéra de Bucarest dans le rôle-titre de *Carmen*, qui devient l'un de ses favoris, puis elle interprète les rôles de Romeo (*Les Capulets et les Montaigus*) et Zerlina (*Don Giovanni*). A l'Opéra de Paris, elle chante la Messagiera (*Orfeo*), Mariana (*Il Signor Bruschino*), ainsi que les rôles d'une femme grecque et de la seconde Prêtresse (*Iphigénie en Tauride*). Elle interprète la suivante de *Lady Macbeth* à Toulouse. Elle vient de remporter un beau succès dans le rôle-titre d'*Hérodiade* de Massenet à Saint-Etienne ; on l'a entendue aussi récemment dans *Rusalka* (une Nymph) et *Iolanta* (Laura) à l'Opéra de Paris, Maddalena (*Rigoletto*) au festival de Savonlinna, *La Damaïsselle Elue* à l'Auditorium de Radio France, la Comtesse et Madelon (*Andrea Chénier*) à Nice, Olga (*Eugene Oneguine*) à Marseille. Parmi ses projets, elle chantera les rôles de la Santuzza (*Cavalleria Rusticana*) à Saint-Etienne, Judith (*Le Château de Barbe-Bleue*) et Fricka (*L'Or du Rhin*) en version de concert à Nice.

Crédit photos : visuels de la production au Bayerische Staatsoper © Wilfried Hösl / Krzysztof Warlikowski © Maurycy Stankiewicz / Henrik Nánási © Henry Fair / Claude Bardouil © Elena Bauer / Felice Ross © Magda Hueckel / Kamil Polak © DR / Malgorzata © Konrad Pustola / Patricia Petibon © Bernard Martinez / Gábor Bretz © László Emmer / Wolfgang Ablinger-Sperrhacker © Lioba Schöneck / Sophie Koch © Vincent Pontet / Oleksiy Palchykov © photoche_photography / Elena Pascu © Marine Cessat-Belger

SERVICE DE PRESSE

Aude Haller-Bismuth

Responsable du service de presse
abismuth@theatrechampselysees.fr
01 49 52 50 70

Amélie Deletré

Chargée des relations avec la presse
adeletré@theatrechampselysees.fr
01 49 52 50 24

Tatiana Sentis

Assistante presse
tsentis@theatrechampselysees.fr
01 49 52 50 85



La Caisse des Dépôts soutient l'ensemble de la programmation du Théâtre des Champs-Élysées