CRITIQUE, opéra. TURIN, Teatro Regio, le 6 novembre 2026. LEONCAVALLO : La Bohème. A. Luongo, F. Dotto, M. Lippi, A. Goryachova… Francesco MICHELI / Andrea BATTISTONI

Après *Iris* de Mascagni, le *Festival Verismo* du *Teatro Regio* de Turin poursuit son exploration fascinante des marges du répertoire avec une œuvre d'une grande rareté : *La Bohème* de Ruggero Leoncavallo. Créée à la Fenice en 1897, un an après le chef-d'œuvre homonyme de Puccini, cette partition a longtemps été reléguée dans l'ombre du triomphe puccinien, au point de disparaître des scènes italiennes pendant plus d'un siècle. La redécouvrir dans la ville même où *La Bohème* de Puccini vit le jour en 1896, sous la baguette d'un Toscanini de vingt-huit ans, relève d'une idée réjouissante. Portée par une équipe artistique de haute qualité, cette *Bohème* alternative se révèle une expérience théâtrale d'une grande vitalité.

L'incontournable metteur en scène italien **Francesco Micheli**, qui signe cependant ses débuts au *Teatro Regio*, offre une lecture d'une intelligence et d'une inventivité constantes. Loin de chercher à rivaliser avec l'icône puccinienne, il

embrasse pleinement la nature profonde de l'ouvrage de Leoncavallo : une fresque chorale, plus fidèle au roman de Murger, où la communauté des jeunes artistes – ces « Friends *avant l'heure* », selon la formule du metteur en scène lui-même – occupe le devant de la scène. La grande idée de cette production est de faire du temps le véritable protagoniste. Chaque acte est associé à une saison métaphorique de la vie, du printemps insouciant de la jeunesse à l'hiver glacial de la mort, sans que l'on change l'implantation scénique, mais en modifiant subtilement les éléments d'ameublement et les éclairages. Les symboles classiques de l'iconographie des vanités – fleurs fanées, sabliers – rappellent avec une élégance mélancolique que tout n'est que fugacité.

Le premier acte, volontairement traité sur le mode de la pochade, avec ses perruques fuchsia et ses mimiques outrancières, peut dérouter ; mais il constitue en réalité une préparation nécessaire à la puissance dramatique des deux derniers actes, où la direction d'acteurs devient d'une sobriété et d'une vérité bouleversantes. Le deuxième acte, construit autour d'une idée scénique d'un effet saisissant – que l'on se gardera de dévoiler –, emporte l'adhésion par sa cohérence dramaturgique et sa générosité spectaculaire. La scénographie de **Davide Signorini**, d'une simplicité assumée, délimite un espace essentiel que les costumes de **Giada Masi** et les lumières de **Gianni Bertoli** viennent tour à tour colorer et assombrir, au rythme des saisons de l'âme.



À la tête de l'**Orchestre et du Chœur du Teatro Regio**, **Andrea Battistoni** confirme qu'il est aujourd'hui l'un des plus fervents défenseurs du répertoire vériste. Sa direction allie une énergie communicative à une recherche constante de couleur et de subtilité. Loin de se contenter d'une lecture tonitruante, il met en valeur la richesse d'une partition que l'on découvre bien plus éclectique et raffinée que ne le laisse supposer la réputation de Leoncavallo, souvent réduit à son seul *Pagliacci*. Il sait faire ressortir les emprunts assumés – un peu de Wagner, un peu d'opérette, un peu de Rossini – comme autant d'*objets trouvés* jetés dans la partition avec une désinvolture savante. Surtout, il excelle à faire émerger, au détour d'une phrase, ces romans d'une facture raffinée, entre napolitain et français, qui portent indéniablement la signature du compositeur. La battue est tour à tour enlevée, dans les pages festives du premier acte, et profondément poignante dans le dénuement tragique du finale.

La distribution réunie pour cette production est entièrement composée d’artistes abordant pour la première fois leurs rôles respectifs, ce qui confère à la soirée une fraîcheur et une ferveur particulières. Et le moins que l’on puisse dire, c’est que l’équipée vocale réunie par Matthieu Jouvin tient toutes ses promesses. **Matteo Lippi** est un Marcello d’une vaillance et d’une noblesse exemplaires. La particularité de cette *Bohème* est que le rôle du peintre est confié à un ténor, tandis que celui de Rodolfo revient à un baryton. Lippi assume cette inversion avec une autorité naturelle, déployant un timbre clair et un engagement dramatique qui font de son Marcello le véritable pivot émotionnel de l’ouvrage, notamment dans son face-à-face avec Musette. **Alessandro Luongo**, baryton au centre d’une carrière désormais bien établie, compose un Rodolfo convaincant. Sa voix, souple et charnue, épouse les contours d’une écriture qui, privée des sommets aigus du Rodolfo puccinien, privilégie la ligne de chant et la nuance. Il apporte au poète une mélancolie et une fragilité qui touchent juste, sans jamais forcer le trait.



Francesca Dotto incarne une Mimì délicate et lumineuse. Son soprano, d'une pureté cristalline, se déploie avec une aisance confondante dans une partie qui exige autant de tenue que de sensibilité. Loin des clichés de la « petite couturière » victimaire, elle dessine une jeune femme volontaire, dont la disparition finale, dans sa simplicité même, serre le cœur. Face à elle, la soprano russe **Anna Goryachova** est une Musette flamboyante et généreuse. Son mezzo-soprano, riche et bien projeté, donne à la courtisane au grand cœur une présence scénique irrésistible. Sa gouaille et sa sensualité font merveille dans les scènes de la bohème, et son duo avec Marcello est l'un des moments forts de la soirée.

La troupe est complétée avec un soin remarquable. **Simone Del Savio** campe un Schaunard drôle et truculent, tandis que **Francesco Salvadori** prête à Colline sa basse profonde et sa silhouette de philosophe mélancolique – un personnage que la

mise en scène de Micheli érige, avec une intuition heureuse, en chansonnier intemporel, témoin du temps qui passe. **Matteo Peirone** compose un Barbemuche savoureux, et **Manuela Custer** défend avec conviction le rôle d'Eufemia, personnage que Leoncavallo ajoute à la galerie féminine et qui contribue à la richesse chorale de l'ouvrage. Et comment ne pas saluer la performance du **Chœur du Teatro Regio**, admirablement préparé par sa cheffe **Gea Garatti Ansini**. Particulièrement sollicité dans les deux premiers actes, où la partition de Leoncavallo fait la part belle à la dimension chorale et à la vie de bohème, la formation turinoise s'y montre superlative, alliant une précision musicale sans faille à une désinvolture scénique réjouissante, notamment au moment où elle investit la salle pendant l'acte II.

En exhumant cette *Bohème* oubliée avec autant de ferveur et de intelligence, le *Teatro Regio* offre au public turinois une soirée de théâtre totale, où la joie des commencements le dispute à la mélancolie des fins, et où la musique de Leoncavallo, enfin libérée du poids écrasant de la comparaison, révèle toute sa saveur singulière.

Une éclatante réussite !

CRITIQUE, opéra. TURIN, Teatro Regio, le 5 novembre 2026. LEONCAVALLO : La Bohème. A. Luongo, F. Dotto, M. Lippi, A. Goryachova… Francesco MICHELI / Andrea BATTISTONI. Crédit photo (c) Daniele Ratti

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre des Champs-Elysées, le 2 novembre 2026. PUCCINI : Manon Lescaut. A. Perez, R. Alagna, I. Samoilov, N. Ulivieri… Oliver Mears / Lorenzo Passerini

Pour le premier opéra mis en scène de la Saison 2026-2027, le Théâtre des Champs Elysées a choisi *Manon Lescaut* de Giacomo Puccini qui signait avec cet ouvrage le premier succès de sa carrière de compositeur. 30 ans que ce chef-d'œuvre n'avait pas été donné à Paris en version scénique ! C'est dire l'intérêt certain, mais mesuré, qu'il suscite à tort. Ce retard traduit aussi le regard embarrassé porté sur un ouvrage, sans doute imparfait sur le plan dramatique, considéré même comme expérimental par certains.

Ce drame lyrique, tel que l'a nommé Puccini, comporte 4 actes. Il a été créé en 1893 et a contribué à la notoriété naissante du compositeur. L'ouvrage de Jules Massenet, "*Manon*", sur le même sujet et antérieur de quelques années (1884), avait aiguisé la curiosité de Puccini et stimulé chez lui l'envie de

se mesurer à ce chef-d'œuvre. Ce pourquoi Puccini a sollicité la collaboration de pas moins de 4 librettistes : Domenico Oliva, Giulio Ricordi, Luigi Illica et enfin Marco Praga pour venir à bout de l'adaptation du roman de l'Abbé Prévost, l'Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut (1731).

Adaptation plutôt fidèle du texte original, mais affectée de certaines invraisemblances et d'une discontinuité perceptible, surtout vers la fin de l'ouvrage. L'essentiel était ailleurs pour Puccini: faire d'abord parler son génie orchestral et démontrer qu'après le grand Verdi et à côté des confrères "véristes", d'autres avaient toute leur place. Notamment, un compositeur qui a écouté Wagner, mais a su surtout se forger une identité propre. L'orchestre de Puccini est au centre du drame, il en est l'un des protagonistes. Avec notamment au cœur de l'opéra, avant l'Acte III, un *Intermezzo* symphonique, presque un acte en soi, mais purement instrumental.



La mise en scène, assurée par **Oliver Mears**, a pris le parti d'une sorte de dépouillement : un plateau nu, l'essentiel du décor étant constitué d'une sorte de table ronde. Sur cette table vont évoluer les élégantes d'Amiens, façon XVIIIème siècle à l'Acte I; puis plus tard, à l'Acte IV, elle fera office d'accessoire de bistrot. Dépouillement également dans les costumes, beaucoup de noir… à l'exception de la foule de l'Acte I, au sein de laquelle se noue le drame. Au début de chaque acte, devant le rideau, se joue une petite scène destinée à introduire le drame. Elle est centrée sur la chevelure de Manon et, plus tard, sur sa tonte, en tant que prostituée déportée en Amérique, au dernier acte. Le drame s'achève, non pas dans le désert de la Louisiane comme prévu dans le livret, mais dans un minable bar texan, Manon se dandinant ouvertement sur cette table, offerte aux regards des ivrognes égarés dans cet univers de déréliction. Si la mise en scène n'est pas d'une très grande inventivité, elle ne fait au moins pas obstacle à la musique et on lui en sait gré.

La soprano américaine **Ailyn Pérez** est Manon. Elle transmet bien l'ambiguïté du personnage : amoureuse de Des Grieux, étudiant désargenté, tout en étant sensible au luxe incarné par Géronte. Elle est sans cesse partagée entre ces deux attirances. Son timbre fait merveille même si on a observé au début de l'ouvrage un léger déficit de projection qui la rend un peu absente. Mais la voix s'épanouit et elle devient éblouissante au paroxysme de la tragédie : *Sola, perduta, abbandonata*…

Roberto Alagna est Des Grieux. Il endosse avec panache le rôle de l'amant désespéré. Sa voix a évolué, elle est sans doute plus fragile; mais peut-être pour cette raison, elle est aussi plus ronde, et plus émouvante. Retour gagnant pour un interprète heureux de venir triompher au Théâtre des Champs Elysées.



En l’absence du baryton Lionel Lhote, souffrant, le rôle de Lescaut, le frère de Manon, a été attribué, au pied levé, à l’ukrainien **Iurii Samoilov**. Il incarne bien ce personnage un peu ingrat, avec une certaine raideur, mais avec un rien d’humour. La basse italienne **Nicola Ulivieri** campe le rôle Géronte, le protecteur de Manon, tandis que le remarquable ténor **Léo Vermot-Desroches** se fait remarquer en Edmont, mais aussi en Maître de Ballet. Le **Chœur Accentus** est une des grandes et belles surprises de la soirée : il a parfaitement tenu son rôle, et s’est littéralement fondu dans le drame, avec des voix puissantes et justes.

Dirigé par le chef **Lorenzo Passerini**, attentif et visiblement passionné par cette partition qu’il connaît à la perfection, l’**Orchestre National de France**, pour une fois dans la fosse, s’est révélé amoureux du théâtre. On ne pouvait rêver mieux comme début de saison lyrique !

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre des Champs-Elysées, le 2 novembre 2026. PUCCINI : Manon Lescaut. A. Perez, R. Alagna, I. Samoilov, N. Ulivieri… Oliver Mears / Lorenzo Passerini. Crédit photographique (c) Vincent Pontet

CRITIQUE, opéra. TURIN, Teatro Regio, le 5 novembre 2026. MASCAGNI : Iris. E. Grimaldi, A. Villari, R. Frontali, L. Tittoto… Daniele MENGHINI / Andrea BATTISTONI

En ce mois de novembre, le *Festival Verismo* du *Teatro Regio* de Turin – et son directeur Matthieu Jouvin – ne se contentent pas de reprogrammer seulement les indémodables *Cav/Pag* du duo Mascagni / Leoncavallo, mais osent également *Iris* de Pietro Mascagni, partition rare s'il en est (aux côtés de *La Bohème* de Ruggero Leoncavallo, quatrième titre du festival turinois). Un spectacle porté par une équipe artistique de superbe eau, rappelé à de multiples reprises par un public visiblement conquis.

Créé en 1898 sur un livret de **Luigi Illica**, *Iris* n'a rien du vérisme sicilien de *Cavalleria*. Mascagni y transfigure un Japon de rêve – première incursion italienne dans l'exotisme nippon, avant *Madama Butterfly* (1904) – en un drame symboliste où l'innocence enfantine se heurte à la violence du désir adulte. L'histoire est celle d'Iris, jeune fille pure vivant avec son père aveugle dans un jardin d'origamis et de fleurs de papier. Remarquée par Osaka, un noble brutal et capricieux, elle est enlevée par Kyoto, tenancier d'une maison close, droguée et précipitée dans l'enfer de Yoshiwara, le quartier malfamé de Tokyo. Rejetée par son père qui ne reconnaît plus en elle la « fleur » qu'il croyait, elle se jette dans un égout et meurt, transfigurée, dans un final d'une beauté irradiante.



La grande réussite de cette production tient à la lecture de

Daniele Menghini. Refusant le folklore ou le problème de l'appropriation culturelle, le metteur en scène italien transpose l'action dans un paysage post-atomique, inspiré des *hibakujumoku* – ces arbres miraculeusement revenus à la vie parmi les ruines de Hiroshima et de Nagasaki. Iris devient l'allégorie de cette régénération : une fleur qui s'obstine à éclore dans un monde de cendres. Visuellement, le spectacle est une succession de tableaux saisissants. La tête d'un Bouddha de bronze gît dans les décombres ; un prêtre funambule, figure spectrale, allume des lanternes autour d'un *gong* patiné qui se lève comme un soleil de cérémonie. Les autres personnages – Osaka, Kyoto, le chœur tout entier – portent des masques, comme pour cacher les stigmates d'une humanité corrodée par la guerre et la possession. Le deuxième acte, dans une maison de *geishas* en ruine, dévoile un décor qui s'élève spectaculairement pour révéler les captives, offrant à Iris un saut *alla Tosca* depuis une fenêtre. Le finale, enfin, est un coup de théâtre : une poupée grandeur nature, des marionnettes de geishas aux têtes décapitées, puis des dizaines de tournesols qui descendent miraculeusement des cintres dans la dévastation, déclenchant une transfiguration d'une poésie à la fois funèbre et lumineuse.

À la tête de l'**Orchestre du Teatro Regio** – qu'il dirige sur les quatre *opus* du festival ! –, le jeune chef italien **Andrea Battistoni**, directeur musical de la phalange turinoise, signe une lecture fiévreuse et raffinée de la foisonnante partition mascagnienne. Dès l'ouverture, le son ténébreux des contrebasses installe un climat abyssal. Puis le chef déploie avec une énergie communicative les couleurs orchestrales d'un Mascagni volontiers wagnérien dans la texture, mais toujours lyrique dans l'élan. La battue es tout feu tout flamme dans les grands ensembles, mais sait se faire souple et caressante dans les interludes et le célèbre *Inno del Sole*, porté par un **Chœur du Teatro Regio** aussi exemplaire que fervent.



La soprano piémontaise **Erika Grimaldi** affronte l'écrasant rôle-titre avec un courage et une présence scénique remarquables. Et si son timbre s'avère assez monochrome, la soprano compense par une intensité dramatique poignante, faisant d'Iris une figure fragile et farouchement vivante. Face à elle, **Angelo Villari** campe un Osaka tout en muscles et avare de nuances. On pourra trouver le chant un peu monolithique, mais cette absence de demi-teintes sert finalement ce personnage repoussant de prédateur sûr de son droit de possession. Le vétéran **Roberto Frontali** prête à Kyoto sa longue expérience : la voix est toujours solide, le phrasé incisif, et le personnage acquiert une épaisseur trouble bienvenue. Mais l'émotion la plus pure vient du père aveugle d'Iris, incarné ici par **Luca Tittoto** : la basse italienne déploie une ligne de chant noble et déchirante, donnant à ce personnage sacrifié une dignité bouleversante. Dans les rôles secondaires, **Albina Tonkikh** (une geisha) et **Didier Pieri** (un

chiffonnier) apportent la juste couleur d’un univers où chaque silhouette compte.

En offrant *Iris* au public turinois, **Matthieu Jouvin** ne fait pas seulement œuvre de curiosité, mais il redonne ses lettres de noblesse à une partition foisonnante, trop longtemps éclipsée par l’ombre écrasante de *Cavalleria Rusticana*. Le public turinois ne s’y est pas trompé : les rappels nourris à l’issue de la représentation disent la joie d’avoir assisté à un spectacle total, où la beauté visuelle n’a d’égale que la ferveur musicale.

Un triomphe mérité pour un festival qui ose !

CRITIQUE, opéra. TURIN, Teatro Regio, le 5 novembre 2026. MASCAGNI : Iris. E. Grimaldi, A. Villari, R. Frontali, L. Tittoto… Daniele MENGHINI / Andrea BATTISTONI. crédit photographique (c) Daniele Ratti

---

CRITIQUE, opéra. LIEGE, Opéra Royal de Wallonie, le 3 nov 2026. M. RAVEL : L’Heure

espagnole / L’Enfant et les sortilèges. Jean-Louis GRINDA / Jean-Yves OSSONCE

Quel bonheur de retrouver les deux seuls opéras de Maurice Ravel réunis sur une même affiche, et dans une production d’une telle qualité ! L’Opéra Royal de Wallonie-Liège offre-là au public liégeois une soirée dont on ressort avec le sourire aux lèvres. Porté par une distribution vocale d’une superbe homogénéité et la baguette superlative d’un Jean-Yves Ossonce des grands soirs, ce diptyque *L’Heure espagnole / L’Enfant et les sortilèges* est un triomphe.

Jean-Louis Grinda, qui connaît la maison liégeoise pour en avoir été le directeur, revient dans son ancien fief avec une production qui force l’admiration. Loin de vouloir artificiellement unifier deux univers que tout oppose, il traite chaque ouvrage selon sa propre logique, avec une intelligence théâtrale remarquable. Pour ***L’Heure espagnole,*** il assume pleinement l’artifice et transforme la boutique de Torquemada en un véritable dessin animé vivant. La scénographie de **Rudy Sabounghi,** avec ses traits de bande dessinée, ses horloges monumentales et son esthétique de film muet, est une merveille de drôlerie. Les personnages, tels des marionnettes mécaniques, s’adressent directement au public plutôt que d’interagir entre eux, renforçant un comique irrésistible. C’est un vaudeville horloger d’une précision diabolique, où le ridicule des passions humaines est désamorcé par un humour décapant.



Puis, après l'entracte, le basculement est total. ***L'Enfant et les sortilèges*** nous entraîne dans un tout autre monde : celui de l'inconscient, du rêve et des peurs enfantines. Grinda relève avec un à-propos psychologique souverain le défi de faire vivre une théière, un fauteuil ou un écureuil sur scène. Plutôt que de déguiser ses chanteurs en objets, il les transforme en une domesticité d'une grande demeure bourgeoise, étouffante de rigidité, qui se rebelle contre l'enfant. La scénographie, dominée par un lit colossal et des lumières sublimes de **Laurent Castaingt**, devient le théâtre d'un animisme freudien. L'effondrement de la tapisserie cynégétique laissant place à un jardin féérique est un moment de théâtre magique, porté par la chorégraphie millimétrée d'**Eugénie Andrin**. On passe du rire à l'émotion pure avec une fluidité désarmante.

Comment ne pas s'extasier devant une telle cohésion d'ensemble ? Chaque artiste semble habité par son personnage, et l'on sent une troupe soudée, pétillante et d'une rigueur

exemplaire. Dans *L'Heure espagnole*, **Anne-Catherine Gillet** incarne une Concepcion tout feu tout flamme, irradiant la scène de sa présence, de son énergie débordante et d'une verve délicieusement gouailleuse. Elle insuffle au personnage une sensualité exigeante et une impatience érotique d'une drôlerie assumée. On la retrouve avec le même bonheur en Bergère et en Chouette fantomatique dans la seconde partie. **Ivan Thirion** campe le muletier d'un aplomb et d'une palette de nuances splendides. Sa stature contraste avec une vocalité suave et une réserve presque maladive qui rendent son personnage follement attachant. En Gonzalve, **Pierre Derhet** brosse un poète précieux, mielleux et fanfaron à la perfection. Son phrasé, tout en nuances et en déclamations ironiquement décalées, fait merveille. **Patrick Bolleire**, en Don Iñigo Gomez, déploie une voix et une stature phénoménales. Il semble presque s'amuser de l'embonpoint et du ridicule assumé de ce financier piégé dans une horloge. Enfin, **Vincent Ordonneau** (Torquemada), seul élément non belge du plateau, campe un horloger parfaitement croqué, entre naïveté stupide et innocence décalée, avec un comique irrésistible.



Dans *L'Enfant et les sortilèges*, la mezzo **Aya Wakizono** incarne l'enfant avec une justesse poignante. Son français impeccable et sa silhouette menue accentuent la vulnérabilité du personnage face à l'immensité anxiogène du décor. Dans les trois rôles de La Maman / la Bergère / la Chouette, **Lotte Verstaen** apporte une présence enveloppante et rassurante en figure maternelle, grâce à la rondeur de son timbre et à la plénitude de sa voix. On retrouve **Patrick Bolleire**, impérial et péremptoire, donnant au Fauteuil des allures de Commandeur patriarcal. En Horloge comtoise et en Chat, **Pierre Doyen** se montre souverain, et forme avec **Aurore Daubrun** un duo de Chats irrésistible de malice et de sensualité féline. **Marie Kalinine** s'avère Délicieusement ductile, campant une Tasse d'un exotisme régressif et une Libellule d'une légèreté tout aérienne. **Loïc Félix** offre numéro de charme et d'humour, passant du chic *swing* de la Théière à la bondissante Rainette avec une aisance confondante. **Marlène Assayag**, grâce à une métamorphose vocale inouïe, passe de la supplique à la menace péremptoire en Princesse, avant de devenir un Rossignol

frondeur et virtuose. **Aurore Daubrun** insuffle à l'Écureuil blessé un humanisme douloureux qui serre le cœur, et forme avec Pierre Doyen un duo de félins d'une drôlerie féroce. Enfin, **Julie Mossay** campe une Chauve-souris sémillante et versatile, et capte la lumière dans toutes ses interventions.

Enfin, comment ne pas saluer l'immense travail de **Jean-Yves Ossonce** ? Le chef français, spécialiste incontesté du répertoire, fait ses débuts à Liège et le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il marque les esprits, sa direction musicale se montrant tout simplement superlative. Il parvient à faire ressortir avec une clarté et une couleur infinies les trésors d'orchestration de Ravel, sans jamais perdre l'énergie et la théâtralité de l'ensemble. Sous sa baguette, l'**Orchestre de l'Opéra Royal de Wallonie** respire, swingue, frissonne et enchante. Il soutient les chanteurs avec une attention de chaque instant, faisant de cette soirée un véritable enchantement.

Courrez-y, si ce n'est déjà fait !…



CRITIQUE, opéra. LIEGE, Opéra Royal de Wallonie, le 3 nov 2026. M. RAVEL : L'Heure espagnole / L'Enfant et les sortilèges. Jean-Louis GRINDA / Jean-Yves OSSONCE. Crédit photo (c) Jonathan Berger

CRITIQUE, opéra. BARCELONE, Gran teatre del Liceu, le 30 octobre 2026. BELLINI : I Capuleti e i Montecchi. L. Oropesa, R. Lupinacci, I. Ayon Rivas… Allex Aguilera / Riccardo Frizza

Nous retrouvons au Gran Teatre del Liceu de Barcelone l'un des ouvrages les plus touchants du répertoire belcantiste romantique : *I Capuleti e i Montecchi* de Vincenzo Bellini. En fosse, le *maestro* Riccardo Frizza dirige le fabuleux orchestre de la maison avec une grande finesse, accompagnant une distribution solide, dominée par

la *Prima Donna Assoluta* qu'est Lisette Oropesa dans le rôle de Giulietta. Pour des raisons de conflit d'agenda, la mise en scène originellement programmée, a été remplacée par celle d'Allex Aguilera, créée à Liège en 2024.

Composé en quelques semaines pour le *Teatro La Fenice* de Venise, où il est créé en mars 1830, ***I Capuleti e i Montecchi*** marque une étape importante dans l'évolution artistique de **Vincenzo Bellini**. Le compositeur sicilien, alors âgé de 28 ans, entend renouer avec le succès après l'échec de son précédent opéra, *Zaira*, créé à Parme l'année précédente. Il n'hésite d'ailleurs pas à réutiliser plusieurs pages de cette partition malheureuse, leur offrant une nouvelle vie dans un ouvrage qui préfigure les sommets de *La Sonnambula* et de *Norma*. Le livret de **Felice Romani**, inspiré notamment des sources italiennes de la légende de Roméo et Juliette, se distingue sensiblement de la célèbre tragédie shakespearienne. Ici, point de balcon romantique, de bal masqué ou de coup de foudre : les amants s'aiment déjà lorsque commence l'opéra. Leur histoire se déploie sur fond de rivalités politiques entre Guelfes et Gibelins, représentés par les deux familles ennemies, les Capulet et les Montaigu.

La passion amoureuse n'est donc pas simplement contrariée par des conventions sociales, mais véritablement écrasée par la haine, la vengeance et les intérêts politiques. Romeo, qui a tué le fils de Capello, père de Giulietta, tente désespérément de négocier la paix entre les deux camps, tandis que celle qu'il aime est promise à Tebaldo, partisan des Capulet. Ce contexte offre à Bellini un terrain particulièrement fertile pour son génie mélodique, où les longues phrases lyriques, empreintes d'une extraordinaire mélancolie, contrastent avec les interventions belliqueuses des personnages masculins et du chœur. La beauté de la musique constitue à elle seule un

véritable langage dramatique, dans lequel chaque nuance, chaque suspension du chant semble annoncer l'inéluctable catastrophe.



Allex Aguilera, qui signe également les décors, choisit une mise en scène frugale, voire modeste… L'univers scénique est dominé par des architectures minérales, aux tonalités grises, et par un imposant élément central modulable qui, au gré des mouvements dans le plateau, évoque tour à tour une chambre, un espace clos ou un lieu de confrontation. L'une des images les plus intéressantes est celle de Giulietta apparaissant enfermée dans une sorte de boîte, vêtue d'une robe blanche. La métaphore est réussie : la jeune femme est prisonnière d'un ordre familial et politique qui ne lui laisse pratiquement aucune liberté. Son corps, comme ses sentiments, appartient d'abord à son père et à son clan.

La présence de danseurs, intervenant dans plusieurs séquences mimées, prolonge cette réflexion sur les rapports amoureux et

les contraintes imposées aux individus. Si ces interventions apportent une dimension visuelle supplémentaire, elles semblent parfois vouloir expliciter des sentiments que la musique exprime déjà avec une éloquence bien supérieure. C'est là une des limites de la proposition, vouloir illustrer ce que Bellini réussit justement à faire ressentir sans le moindre artifice. Le dispositif scénique trouve néanmoins de la force poétique dans l'utilisation de l'eau, qui occupe l'avant-scène et se transforme en surface réfléchissante sous les lumières particulièrement soignées de **Luis Perdiguero.** Ce miroir liquide, qui évoque autant la Venise de la création de l'œuvre que les profondeurs de l'inconscient, accompagne progressivement le destin de Giulietta, jusqu'à devenir un espace de franchissement vers la mort. Les projections vidéo d'**Arnaud Pottier** participent à l'attrait, visuel, de la mise en scène, tandis que les costumes élégants de **Françoise Raybaud** situent l'action dans un univers proche de celui de la création de l'opéra, au début du XIXe siècle. Les deux clans se distinguent par leurs couleurs : aux tonalités sombres des Capulet répondent les teintes plus vives des Montaigu. Une mise en scène mémorable surtout par l'adhésion fidèle aux conventions… d'un autre temps.



C’est incontestablement dans la réunion des deux protagonistes que cette production trouve ses plus grands moments de grâce lyrique. La magnifique soprano américaine **Lisette Oropesa** incarne une Giulietta d’une sensibilité remarquable, avec presque trop d’émotions à fleur de peau par moments. Son chant se distingue par une ligne vocale admirable, un *legato* exquis et une maîtrise des nuances qui permet de révéler toute la complexité du personnage. En plus, ses talents d’actrice dramatique sont mis en évidence par sa présence à la fois fragile et incarnée. Dans la célèbre romance « *Oh! quante volte* », la cantatrice déploie une mélancolie particulièrement touchante, avec une émission lumineuse et une souplesse qui semblent suspendre le temps. Le phrasé, délicatement modelé, épouse les longues courbes mélodiques de Bellini sans jamais céder à la tentation de la démonstration vocale gratuite. Face à elle, la mezzo-soprano **Raffaella Lupinacci** offre une prestation progressive dans le rôle de Romeo. Si elle prend un certain temps à trouver ses marques, elle y arrive enfin à partir du 2e acte, notamment dans sa cavatine finale « *Deh! tu bell’anima* », remarquable, et le duo avec Giulietta qui clôt

l'œuvre « *Ah! crudel ! che mai facesti* ! », bouleversant.

Côté masculin, remarquons les interprétations du ténor **Ivan Ayon Rivas** dans le rôle de Tebaldo et du baryton-basse **Marko Mimica** dans le rôle de Lorenzo. Le premier a pu briller par la beauté du timbre et une certaine virtuosité technique tout à fait ravissante, plutôt que par la force de l'instrument. Le dernier offre à l'auditoire son chant puissant, parfois plus verdien que bellinien, et une certaine prestance sur scène. Mention spéciale pour l'excellente performance du chœur de l'opéra sous la direction de Pablo Assante.

La direction du *maestro* **Riccardo Frizza** est l'autre protagoniste de la soirée. Le chef italien propose une lecture musicale vraiment rafraîchissante, dans une soirée pour maintes raisons grisée (la première a lieu pendant que l'Espagne est en deuil national suite à un accident tragique ferroviaire). La performance de l'ensemble sous sa baguette est un heureux mélange de *brio* et de raffinement. L'orchestre révèle toute la délicatesse de l'écriture bellinienne, dont l'apparente simplicité cache une véritable sophistication dans les couleurs instrumentales et les transitions harmoniques. Les vents offrent plusieurs interventions particulièrement séduisantes, notamment la clarinette, dont les *soli* viennent délicatement prolonger les émotions exprimées par les voix. La harpe et le cor contribuent également à cette atmosphère mélancolique, tandis que les cordes soutiennent avec sensibilité les grands élans lyriques.

CRITIQUE, opéra. BARCELONE, Gran teatre del Liceu, le 30 octobre 2026. BELLINI : I Capuleti e i Montecchi. L. Oropesa, R. Lupinacci, I. Ayon Rivas… Allex Aguilera / Riccardo Frizza

CRITIQUE, opéra. OPERA NATIONAL DU RHIN, Opéra de Strasbourg, le 2 novembre 2026. R. STRAUSS : Ariadne auf Naxos. E. Joneau, AJ Glueckert… Myriam Marzouki / Christoph Koncz

Pour l’ouverture de sa première saison à la tête de l’Opéra national du Rhin, Chrysoline Dupont a frappé un grand coup en programmant *Ariadne auf Naxos* de Richard Strauss. Un choix ambitieux, à la hauteur des attentes suscitées par sa nomination, et qui a permis de révéler une distribution vocale de haut vol, portée par un Orchestre national de Mulhouse des grands soirs. Car si la soirée frôle par moments le sans-faute musical, elle est en revanche plombée par une proposition scénique qui, sous des dehors intellectuels, rate la cible émotionnelle.

La metteuse en scène **Myriam Marzouki**, dont on connaît l'intérêt pour les frictions entre mythes anciens et réalités contemporaines, a choisi de transposer l'action de l'opéra de Strauss et Hofmannsthal dans la Grèce de la dictature des colonels, à la fin des années 60. L'idée, sur le papier, pouvait sembler stimulante : faire résonner les rapports de pouvoir entre un mécène tout-puissant et des artistes contraints avec une actualité politique oppressante. Hélas, à la scène, le procédé s'avère inutilement compliqué et, surtout, se fait au détriment de l'émotion. La transposition, loin d'éclairer l'œuvre, finit par raconter une autre histoire que celle voulue par le librettiste. Le premier acte, le Prologue, s'enlise dans une chronique du vivre-ensemble qui peine à convaincre, et l'on assiste, médusé, à l'irruption de militants pro-démocratie dans la villa du mécène, un événement qui laisse le spectateur perplexe quant à sa nécessité dramatique. La suite ne fait que confirmer ce sentiment de confusion : l'espace scénique, partiellement détruit, accueille un « opéra dans l'opéra » qui semble totalement déconnecté de la violence qui vient d'avoir lieu, comme si de rien n'était.

Cette approche, qui se veut sans doute profonde, a le défaut majeur de briser le fil de l'émotion straussienne – même problème rencontré, l'avant-veille à l'Opéra de Cologne, avec la mise en scène du *Chevalier à la rose*, revue et corrigée par Marie-Eve Signeyrole. Là où l'on attendait la magie d'une métamorphose théâtrale, on se retrouve face à un propos politique asséné avec une lourdeur qui frôle parfois la naïveté, notamment à cause de surtitres explicatifs aussi pesants qu'inutiles. Le charme opère pourtant par instants, notamment grâce à la direction d'acteurs, mais le fil rouge de la soirée reste celui d'une occasion manquée de faire vibrer le public au rythme du chef-d'œuvre de Strauss.



Fort heureusement, la fosse vole au secours de la scène. **Christoph Koncz**, à la tête de l'**Orchestre national de Mulhouse** dont il est le directeur musical, livre une lecture d'une grande subtilité et intelligence. Ancien chef d'attaque des seconds violons à l'Orchestre philharmonique de Vienne, il connaît intimement la partition et sait en restituer toute la densité d'écriture, l'amour des voix et le génie orchestral. Sa direction, d'une grande fraîcheur, épouse chaque nouvelle phrase avec un naturel confondant, sans jamais donner l'impression de s'attarder inutilement sur la précédente. Le résultat est d'une élégance éminemment viennoise, qui renforce avec grâce le caractère doux-amer d'un romantisme oscillant entre soleil trompeur et obscurité inquiétante. Un véritable tour de force, qui permet à la soirée de décoller à chaque instant où la scène menace de la faire retomber.

Le plateau vocal réuni pour cette production s'avère

exceptionnel pour les trois principaux rôles, à commencer par la Zerbinette de **Julie Roset** (revenue de loin), et plus nuancé pour les autres. Lors de la première, deux jours plus tôt, la jeune soprano française, souffrante, n'avait pu que mimer le rôle, laissant sa consœur autrichienne Ilia Staple sauver la représentation en chantant depuis l'avant-scène. Mais deux jours plus tard, tout à fait remise, **Julie Roset** a chanté ! Et le public strasbourgeois a pu mesurer l'étendue de son talent. Sa voix, d'une pureté cristalline, se déploie avec une aisance confondante dans les vocalises redoutables de l'air *Großmächtige Prinzessin*. La colorature est d'une précision chirurgicale, sans jamais sacrifier l'expressivité. Mais au-delà de la prouesse technique, c'est l'incarnation qui frappe : une Zerbinetta mutine, pétillante, profondément humaine sous ses airs de diva légère. Elle insuffle à ce personnage, souvent réduit à sa seule virtuosité, une intelligence dramatique de tous les instants. Chaque phrase est habitée, chaque geste juste. Le triomphe qu'elle a recueilli à l'issue de la représentation était amplement mérité, et l'on tient là, à n'en pas douter, une Zerbinette d'envergure.

Eugénie Joneau livre une Ariadne absolument remarquable. Son mezzo-soprano ample, au timbre chaleureux et noble, se déploie avec une autorité souveraine. Elle sait donner aux longues phrases straussiennes une densité émotionnelle rare, entre dignité blessée, solitude et aspiration à la transfiguration. Sa présence scénique est forte, son incarnation juste, et l'on est véritablement touché par la profondeur de sa princesse abandonnée. C'est une prestation de très haut niveau, qui impose le personnage avec évidence. Face à elle, **AJ Glueckert**, en Bacchus, n'est pas moins convaincant. Le ténor américain campe un dieu radieux, solaire, à la vaillance réjouissante. Son timbre clair et bien projeté, sa diction soignée, son engagement constant donnent au rôle une noblesse et une chaleur communicatives. Le duo final avec Eugénie Joneau est l'un des sommets de la soirée : porté par l'orchestre, il déploie une ivresse straussienne véritablement envoûtante. On

tient là un Bacchus crédible, généreux et vocalement très sûr. De son côté, **Dorottya Lang**, très attendue dans le rôle du Compositeur, laisse un sentiment mitigé. La mezzo-soprano hongroise possède indéniablement une belle technique et un timbre séduisant. Mais son incarnation manque de fièvre, de cette urgence juvénile et de ce désespoir qui font du Compositeur un personnage si bouleversant. On aimerait plus de mordant, plus de fragilité aussi.



Parmi les rôles secondaires, **Jochen Kupfer** compose un Maître de musique autoritaire et bien chantant, à la diction claire et à la présence naturelle ; on peut seulement regretter une sobriété qui laisse parfois le personnage un peu en retrait, là où l'on attendrait davantage de chaleur humaine. **Christian Heller**, en Majordome, est en revanche une véritable réussite : diction impeccable, élégance glaciale, causticité maîtrisée, il incarne avec une autorité réjouissante le représentant d'un pouvoir arbitraire, sans jamais tomber dans la caricature.

Lucas Pauchet, en Maître à danser, apporte une vivacité et une couleur bienvenues, même si le rôle, très bref, ne permet guère de dépasser une composition un peu conventionnelle. **Eduard Ferenczi Gurban**, en Perruquier, et **Jiawen Li**, en Laquais, remplissent leur partie avec efficacité et discrétion.

Du côté de la *commedia dell'arte*, **James Newby** se détache nettement en Arlequin : baryton souple, phrasé élégant, drôlerie naturelle, il donne au personnage un relief immédiat et son air *Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen* compte parmi les moments les plus convaincants de la soirée. **Aleksandre Khukhushvili** (Scaramouche), **Antoine Foulon** (Truffaldino) et **Arwen Tanguy** (Brighella) forment une équipe énergique et colorée, mais qui manque encore un peu de maturité scénique et d'homogénéité vocale ; leur présence est plaisante, leur jeu parfois appuyé, et l'on sent là des artistes en devenir plutôt qu'une troupe pleinement affirmée. Les nymphes, **Naïma Wanshe** (Naïade), **Lucy Evans** (Dryade) et **Jessica Hopkins** (Écho), offrent quant à elles un trio fluide et bien fusionné, aux timbres complémentaires ; leur *Lamento* se déploie avec une belle tenue et une réelle émotion, même si l'on aimerait parfois un peu plus de relief individuel pour distinguer chacune des trois voix.

Un premier mandat qui s'ouvre donc sous les meilleurs auspices musicaux, en espérant que les prochaines productions scéniques sauront, elles aussi, se mettre au service de l'émotion…

CRITIQUE, opéra. OPERA NATIONAL DU RHIN, Opéra de Strasbourg, le 2 novembre 2026. R. STRAUSS : Ariadne auf Naxos. E. Joneau, AJ Glueckert… Myriam Marzouki / Christoph Koncz. Crédit photographique (c) Klara Beck

CRITIQUE, opéra. VIENNE, Wiener Staatsoper, le 29 octobre 2026. VERDI : Otello. J. Kaufmann, N. Car, L. Salsi, B. Ódor, D. Sushkova… Adrian Noble / Bertrand de Billy

Octobre. Le mois des belles lunes terminait sa course céleste par-dessus les boucles vertes et grises du Danube. Vienne prépare avec parcimonie et délectation les marchés de Noël, couvrant désormais ses parcs et jardins d'une parure d'ocres, de cuivres et de bruns dont l'alchimie solaire les fait briller d'or au premier coup de brise venue des Alpes. Au même moment, la monumentale *Staatsoper* ouvre sa voûte de cristal étincelant à l'un des drames les plus célèbres de Shakespeare : *Othello*, par ailleurs l'un des opéras les plus audacieux d'un Giuseppe Verdi au faîte de sa maturité, porté ce soir par une distribution d'anthologie !

Otello a réuni, lors de sa création, deux des titans de l'opéra du XIXème siècle : Verdi et Boito. Ce dernier, en plus d'être un librettiste de génie, il a composé des opéras superbes. L'histoire d'*Otello* est complexe. D'emblée la commande surgit de Giulio Ricordi qui voulait paver le retour du maître de Busseto à l'opéra. Puis un complot est littéralement ourdi par Ricordi, le chef Faccio, Boito et la Strepponi, deuxième femme de Verdi. Après moult hésitations et atermoiements, le vieux maître se met à l'écriture de ce qui deviendra l'un de ses chefs-d'oeuvre. Le résultat est une œuvre d'une audace et d'une inventivité hors pair. Comme un clin d'œil au passé, Verdi emploie le *recitar cantando,* quasiment à l'image de Monteverdi, ce qui rend la partition encore plus proche du drame de Shakespeare.

Adrian Noble signe ici une mise en scène fidèle à ses codes et son esthétique. Nous avions adoré son mythique *Ritorno d'Ulisse*, au festival d'Aix en 2000, conçu comme une fable méditerranéenne. Cette fois-ci, les fortifications chypriotes ressemblent davantage aux hautes murailles du palais des Atréides dans *Dune*. La sobriété avec un méli-mélo de meubles antiques et de braseros à foison posent un cadre très beau mais toutefois brouillon dans la narration. On a l'impression qu'Adrian Noble ne se décide pas entre donner au drame toute sa puissance ou juste faire une glose sans risque. On n'a qu'à voir les caractérisations qui mélangent des uniformes victoriens où Otello devient une caricature du roi Zog Ier d'Albanie. Cependant, nous sommes gâtés par l'intelligence dramatique de la distribution qui interprète cet opéra dans l'aisance de son talent.

Jonas Kaufmann est un Otello idéal. Sa tessiture épouse complètement celle du « *tenore di forza*« . Son timbre corsé révèle la bravoure, la passion et les souffrances du légendaire anti-héros en proie au « vautour jalousie ». Que ce soit dans ses cadences stratosphériques ou ses merveilleux *pianissimi*, Jonas Kaufmann se surpasse sur scène et nous livre

un Otello bien plus intense que celui de son enregistrement, déjà sublime, avec Antonio Pappano. Face à lui, **Nicole Car** est une Desdemona tragique au plus pur sens du terme. Bien loin de la victime passive que d'aucuns auraient voulu voir, sa Desdemona est aussi intense que l'Otello de Kaufmann. Nicole Car nous émeut jusqu'aux larmes dans sa *Chanson du Saule* et son *Ave Maria* aux pressentiments funestes. Il fallait bien un talent de cette ampleur pour incarner l'innocence bafouée sans céder au mélodrame facile et vulgaire. Vivement que l'on la retrouve dans *Luisa Miller* qui lui ira comme un gant.



Dès sa genèse, *Otello* s'intitulait *Iago*, à la mesure de l'importance de cette figure malfaisante au cœur de l'intrigue. Ce « héros caché » a été incarné avec panache par **Luca Salsi**. Formidable dans son timbre dont les nuances crépitent comme les flammes du Ténare qu'il invoque dans l'iconique « *Credo* » maléfique de l'Acte II. L'innocent et

vertueux Cassio est dévolu à l'extraordinaire ténor hongrois **Botond Ódo**r, sublime dans la richesse de son timbre. Emilia est tragique et fabuleuse incarnée par **Daria Sushkova,** au timbre chaud et plein de nuances veloutées.

En fosse l'**Orchestre de l'Opéra de Vienne** renouvelle sa maîtrise sans égal du drame verdien. Tout est en place, d'une justesse bouleversante. Sous la baguette précise, incisive et idiomatique du formidable **Bertrand de Billy**, cet *Otello* est à marquer vocalement et musicalement d'une pierre blanche.

Et comme ça, en sortant du vestibule mordoré de la *Staatsoper* le soir d'automne se dessine dans les mille et un feux distants du firmament, on ne peut penser qu'aux bleus, aux gris et aux mauves du portrait que Barbara fit de l'automne viennois.

_____

CRITIQUE, opéra. VIENNE, Wiener Staatsoper, le le 29 octobre 2026. VERDI : Otello. J. Kaufmann, N. Car, L. Salsi, B. Ódor, D. Sushkova… Adrian Noble / Bertrand de Billy. Crédit photo (c) droits réservés

---

CRITIQUE, oratorio. COLOGNE, Oper Köln, le 1er novembre

2026. A. SCARLATTI : Cain, overo il primo omicidio. A. Bastidas-Gamboa, A. König Rannenberg… Rubén Dubrovsky / Dietrich W. Hilsdorf

Composé en 1707 pour Venise, « *Cain, overo il primo omicidio* » d'Alessandro Scarlatti – *oratorio* en deux parties sur un livret du cardinal Antonio Ottoboni – fut écrit à une époque où, à Rome, l'opéra était interdit et où les compositeurs déguisaient leurs drames lyriques en oratorios pour contourner la censure. Le résultat est une œuvre d'une grande intensité dramatique, où la frontière entre le sacré et le profane s'efface au profit d'une peinture des passions humaines d'une modernité saisissante. Scarlatti y déploie une palette d'affects variée, servie par une écriture vocale virtuose et une instrumentation d'une richesse expressive qui annonce déjà les fastes du baroque tardif.

L'argument est simple et terrible : Caïn, le premier-né des hommes, tue son frère Abel par jalousie lorsque les offrandes de ce dernier sont préférées par Dieu. Mais sous la plume du librettiste, ce drame biblique devient le prétexte à une méditation sur l'envie, la culpabilité, la quête de

reconnaissance et la possibilité du pardon. Dieu et le Diable n'apparaissent pas en personne : seules leurs voix se font entendre, ajoutant à l'atmosphère étrange et oppressante de ce drame de famille qui est aussi, selon les mots du programme, « *le premier meurtre de l'histoire de l'humanité, mais certainement pas le dernier* ».



Cette production signée **Dietrich W. Hilsdorf**, qui a été créée en janvier 2020 à l'Aalto-Theater d'Essen (que dirigeait alors **Hein Mulders**, désormais à la tête de l'institution colonaise), est reprise ici à l'**Opéra de Cologne**, au lendemain d'un *Rosenkavalier* plus controversé. Loin d'une illustration *moderne*, le metteur en scène choisit de situer l'intrigue à la fin du XVIII^{e}, avec des costumes somptueux et d'impressionnantes perruques de **Nicola Reichert**. Mais le vrai coup de force est ailleurs : Hilsdorf enferme cette famille dysfonctionnelle dans un espace clos, un salon baroque défraîchi qui rappelle un « *Huis clos* », au sens *sartrien* du

terme. Trois générations – Adam et Ève, Caïn et Abel, et Dieu et le Diable en figures grand-parentales – sont attablées autour d'un festin arrosé, où les non-dits, les favoritismes et les rancunes ne tardent pas à exploser. La scénographie de **Dieter Richter** joue sur l'oppression : un praticable s'avance vers le public, mais c'est une impasse, à l'image de la fatalité qui pèse sur les personnages. Les détails ironiques ne manquent pas – jusqu'à cette crucifixion « professionnelle » plantée en toute fin – et confèrent à l'ensemble une tonalité grinçante et profondément théâtrale. C'est une lecture audacieuse, qui sécularise le sujet biblique sans jamais trahir la puissance de la partition.

Six chanteurs, six caractères, et un plateau vocal qui force l'admiration. **Adriana Bastidas-Gamboa** incarne un Caïn fiévreux, la voix agile et le verbe habité par une rancœur qui monte comme une lave souterraine ; son mezzo-soprano, tour à tour ardent et poignant, rend le personnage terriblement humain. Face à elle, **Alina König Rannenberg** prête à Abel un soprano clair, lumineux, à la colorature désarmante – un contraste saisissant qui nourrit la tragédie. **Tamara Banješević** compose une Ève fragile et désabusée, dont les *portamenti* appuyés traduisent moins un défaut vocal qu'une intention : celle d'une femme au bord de la rupture, noyant son impuissance dans l'alcool. **Dmitry Ivanchey** campe un Adam rhétorique et brisé, marchant à la canne, dont la première *aria di bravura* est servie par une technique impeccable et une présence scénique poignante. **Baurzhan Anderzhanov** donne au Diable une présence inquiétante, grimé en vieille femme à l'improbable perruque en *choucroute*, et paradoxalement sympathique, avec une basse au timbre riche et une composition tout en séduction trouble.



Enfin, l’histoire de la soirée restera marquée par un petit incident – et par la façon dont il fut transcendé. **Xavier Sabata**, prévu dans le rôle de Dieu, a été déclaré souffrant et ne put chanter ; il mima pourtant son rôle avec une virtuosité silencieuse, tandis que son collègue **Benno Schachtner**, contre-ténor présent par chance à Cologne en cette soirée de première, chanta la partie depuis le côté jardin, devant un pupitre. Loin de déséquilibrer le spectacle, ce relais inattendu lui conféra une étrange beauté : la voix divine semblait venir d’ailleurs, et l’incarnation scénique de Sabata, tout en retenue et en autorité muette, ajoutait au mystère de cette figure paternelle et implacable.

À la tête de la fosse surélevée – disposition qui intègre l’orchestre au drame et souligne sa participation active –, le chef argentin **Rubén Dubrovsky** signe une direction d’une précision et d’une expressivité remarquables. Spécialiste du

répertoire baroque, il obtient du ***Gürzenich-Orchester***, en formation réduite, un feu d'artifice de couleurs et de gestes : les violons jubilent, les deux flûtes à bec évoquent un paradis perdu, le basson donne au *continuo* une couleur étrange et presque amère, tandis que les théorbes ajoutent une profondeur hypnotique à l'édifice sonore. La séparation entre le groupe de *continuo*, très fourni, et le reste de la fosse avait pu poser quelques menus problèmes de coordination à la première, mais rien qui entame l'enthousiasme communicatif qui gagne la salle.

L'ouvrage mérite amplement de sortir de son purgatoire, et l'on ne peut que saluer l'Opéra de Cologne et le *Gürzenich-Orchester* d'avoir offert au public cette pépite du répertoire baroque !



CRITIQUE, oratorio. COLOGNE, Oper Köln, le 1er novembre 2026. A. Scarlatti : Cain, overo il primo omicidio. A. Bastidas-Gamboa, A. König Rannenberg… Rubén Dubrovsky / Dietrich W. Hilsdorf. Crédt photo (c) Matthias Jung

APPROFONDIR

LIRE d’autres articles sur le même sujet Il Primo omicidio, Cain et Abel : https://www.classiquenews.com/?s=Omicidio

---

CRITIQUE, opéra. COLOGNE, Oper Köln, le 31 octobre 2026. R. STRAUSS : Der Rosenkavalier. M. Hinterdobler, B. Andrew, E. Benoît, M. Summer… Marie-Eve Signeyrole / Andrès Orozco-Estrada

Après quatorze années d’un chantier titanesque et près d’1,5 milliard d’euros engloutis – soit environ le double du coût total de la construction de l’Opéra Bastille !… –, l’Opéra de Cologne a enfin rouvert ses portes. Pour ce retour tant attendu sur l’*Offenbachplatz*, il fallait un événement à la hauteur de l’attente : le choix de Hein Mulders, directeur général et artistique de l’institution allemande, s’est porté sur *Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss. Et si la mise en scène de Marie-Ève Signeyrole déçoit, la soirée a offert des moments de pure magie musicale, portés par un plateau vocal de très bonne tenue et un chef particulièrement inspiré.

Ce chef, c’est le colombien **Andrés Orozco-Estrada**, nouveau directeur musical du ***Gürzenich-Orchester Köln***, qui a su imposé sa vision. Loin de toute routine, il a fait briller la partition de **Richard Strauss** de mille feux. Sa lecture, d’une fraîcheur et d’une vitalité remarquables, a su capter aussi bien la légèreté viennoise que la profondeur mélancolique de l’œuvre. Les couleurs instrumentales, notamment celles des hautbois et des cors, ont jailli avec un éclat saisissant, et le fameux « *contrepoint des nerfs* » straussien a été rendu avec une clarté et une tension dramatique exemplaires. Sous sa baguette, l’orchestre colonais a déployé une palette d’une richesse infinie, passant de la douceur la plus caressante à une puissance sonore maîtrisée. Le prélude du troisième acte, en particulier, a témoigné d’une transparence et d’une poésie bouleversantes. Nul doute que la fosse de Cologne, retrouvée après tant d’années, a trouvé en Orozco-Estrada un interprète de premier ordre.



La distribution, d’une homogénéité rare, a permis à chaque rôle, même le plus petit, d’exister pleinement. Parmi les trios et duos légendaires de la partition, la Sophie d’**Elsa Benoit** a été un véritable éblouissement. La soprano française a incarné la jeune fille avec une pureté de timbre, une diction parfaite et une incarnation touchante, faisant de son « *Présentation de la Rose* » un moment de temps suspendu. Face à elle, la mezzo néo-zélandaise **Bianca Andrew** a campé un Octavian fougueux et androgyne, dont le timbre chaleureux et l’engagement scénique ont fait merveille. La Maréchale de **Magdalena Hinterdobler** a su rendre toute la noblesse et la mélancolie du personnage, avec une ligne de chant d’une grande élégance. De son coté, **Martin Summer** a assumé le Baron Ochs avec un professionnalisme et une présence scénique remarquables. Sa voix profonde, encore jeune pour l’ampleur du rôle, promet de s’épanouir davantage. Intelligent dans son jeu, digne jusque dans la nudité exigée par la mise en scène, il a signé des débuts très réjouissant à Cologne. Autour d’eux, chaque artiste a contribué à la réussite musicale de la soirée ; ainsi de **Christian Miedl** qui a été un Herr von

Faninal digne et bien chantant, tandis que **Claudia Rohrbach** a prêté sa voix à Marianne avec une précision impeccable. Le couple d'intrigants italiens a été brillamment défendu par **Martin Koch** en Valzacchi et **Dalia Schaechter** en Annina, dont les interventions ont été savoureuses. **Lucas Singer** a campé un Polizeikommissar plein d'autorité, tandis que **Young Woo Kim** a offert un Chanteur italien à la voix large et puissante.



Il faut hélas en venir au point noir de la soirée : la mise en scène de **Marie-Ève Signeyrole**. Si l'on peut saluer l'ambition et la volonté de ne pas se contenter d'une énième reconstitution historiciste, le résultat est un échec cuisant. La metteure en scène française eu l'idée de transposer l'action dans un studio de cinéma, transformant la Maréchale en réalisatrice d'un film sur sa propre vie, le Baron Ochs en producteur prédateur, et la remise de la rose en une cérémonie

de prix.

Ce concept, qui se veut moderne et « *méta* », finit par étouffer l'émotion et par raconter une tout autre histoire que celle imaginée par **Hugo van Hofmannsthal**. La multiplication des niveaux de lecture (réalité, film dans le film, jeu des acteurs) crée une confusion permanente et empêche toute identification aux personnages. Le spectateur ne sait plus qui parle, qui joue, ni même quel est l'enjeu de la scène. Pire, cette surcharge conceptuelle se fait au détriment de la musique : les moments les plus inspirés de la partition, comme le trio final, peinent à décoller, prisonniers d'un dispositif scénique qui les ignore superbement. La volonté de surligner la fluidité des genres et la prédation sexuelle, si elle part d'une intention louable, aboutit à une caricature qui appauvrit l'œuvre. Le Baron Ochs, privé de toute ambiguïté et de sa cocasserie, devient un simple agresseur, et la relation entre la Maréchale et Octavian, réduite à un jeu de rôles, perd toute sa chair et sa nostalgie. On sort de ce *Chevalier à la rose* avec le sentiment d'avoir assisté à un brillant concert mis en scène, plutôt qu'à une véritable soirée d'opéra où le théâtre et la musique ne font qu'un… Dommage !

CRITIQUE, opéra. COLOGNE, Köln Oper, le 31 octobre 2026. R. STRAUSS : Der Rosenkavalier. M. Hinterdobler, B. Andrew, E. Benoît, M. Summer… Marie-Eve Signeyrole / Andrès Orozco-Estrada. Crédit photo (c) Matthias Jung

CRITIQUE, opéra. LA PLATA, Teatro Argentino, le 20 octobre 2026. VERDI : IL TROVATORE. F. Prieto, M. Belen Rivarola, L. López Linares, Guadalupe Barrientos, Hernan Iturralde… Florencia Ayos / Lucia Zicos

Le *Teatro Argentino* de La Plata seconde plus grande ville d'Argentine, a connu un immense triomphe avec la reprise de l'un des titres les plus emblématiques du répertoire lyrique italien : *Il trovatore* de Giuseppe Verdi.

Dans cette nouvelle production, l'un des principaux théâtres lyriques d'Argentine, tous les astres semblaient s'être alignés pour donner naissance à un spectacle de très haute tenue, porté par l'engagement sans réserve de l'ensemble des artistes et des équipes, réunis autour d'une réalisation d'une remarquable qualité. Entièrement composé d'artistes argentins, le plateau vocal a témoigné de l'excellente vitalité de la scène lyrique nationale. En tête de distribution, le ténor **Fermín Prieto** s'est imposé comme un remarquable interprète de Manrico, le troubadour rebelle et marginal. Il a mis au

service du personnage une voix au lyrisme généreux, homogène et bien timbrée, maîtrisée avec intelligence et une solide technique, sans jamais forcer, ainsi qu'un chant d'une grande distinction. Très applaudi dans « *Ah sì, ben mio* » et « *Di quella pira* », il a atteint une intensité émotionnelle particulièrement poignante au dénouement de l'opéra, au point de tirer les larmes à plus d'un spectateur.

Digne de tous les éloges, le baryton **Leonardo López Linares** a incarné un comte de Luna exemplaire, livrant une véritable leçon de style verdien. Son instrument, au timbre velouté et souple, à l'ambitus généreux et aux accents aristocratiques, lui a permis de composer un personnage d'un raffinement vocal remarquable. Son interprétation d'« *Il Balen del suo sorriso* », portée par un *legato* exquis, des aigus fermes et une élégance de tous les instants, a compté parmi les grands moments vocaux de la soirée. La présence de la basse-baryton **Hernán Iturralde** dans le rôle de Ferrando, officier au service du comte de Luna, constituait un luxe rare. Le chanteur a su donner à ce personnage secondaire un relief inhabituel. Ses graves profonds, sombres et résonnants, alliés à une diction nette et empreinte d'autorité, ont conféré à son interprétation une remarquable présence. Son récit « *Di due figli vivea padre beato* », suivi de « *Abbietta zingara, fosca vegliarda* », a constitué l'un des sommets de la soirée, tant par la force dramatique du récit que par la noblesse d'un chant évoquant la grande tradition lyrique d'autrefois. Une interprétation véritablement anthologique.



La distribution féminine a également réservé de grandes satisfactions. En tête, la soprano dramatique **María Belén Rivarola** a fait preuve d'une virtuosité éblouissante, abordant avec une remarquable aisance l'écriture exigeante de Leonora. Sa voix puissante et somptueuse, dotée d'une ampleur considérable et d'une large étendue, ainsi que sa facilité dans les coloratures et les aigus, lui ont valu un triomphe personnel pleinement mérité. Elle a su tirer le meilleur parti de deux des pages les plus inspirées de la partition : la sublime aria « *D'amor sull'ali rosee* », où elle a révélé toute l'étendue de ses ressources expressives, puis la cabalette « *Tu vedrai che amore in terra* », dans laquelle elle a confirmé, par l'autorité de ses moyens vocaux, son remarquable talent pour conjuguer virtuosité et expressivité.

Dans le rôle de la gitane vengeresse Azucena, la mezzo-soprano **Guadalupe Barrientos** a livré une interprétation d'une profonde humanité et d'une remarquable intensité dramatique. Elle a pu

s’appuyer sur une voix au timbre riche et séduisant, aux graves puissants et profonds, ainsi que sur une émission robuste, toujours parfaitement maîtrisée. Dans « *Condotta ell’era in ceppi* », elle a donné à son récit une force dramatique saisissante, conjuguant émotion, subtilité des nuances et inflexions incisives. Elle a ainsi dessiné avec une rare acuité expressive le portrait psychologique complexe d’une femme déchirée entre le traumatisme, la soif de vengeance et l’amour maternel. Dans les rôles secondaires, **Claudia Montagna** a incarné une Inès convaincante, à la fois dame de compagnie et confidente de Leonora. **Sergio Spina** s’est distingué en Ruiz, conférant un relief appréciable à un personnage de portée dramatique limitée, tandis que **Juan Pablo Labourdette** a rempli avec efficacité le rôle du messager gitan. Dirigé par **Santiago Cano**, le chœur « maison » a fait valoir une préparation rigoureuse, offrant une sonorité soignée, précise et parfaitement homogène. Il a également répondu avec engagement aux exigences de la mise en scène, contribuant pleinement à la réussite de l’ensemble.

À la tête de l’**Orchestre du Teatro Argentino**, **Lucía Zicos** a signé une lecture au bon rythme dramatique, attentive aux détails et solidement construite. Alliant tension théâtrale et soin musical, sa direction, rigoureuse jusque dans les moindres détails, a constitué l’un des piliers du succès de la représentation.

Bien que présentée comme une version semi-scénique, cette proposition a largement dépassé le cadre d’une simple exécution de concert agrémentée de quelques éléments visuels. **Florencia Ayos**, qui assurait la mise en scène, les décors et les costumes, a offert une lecture renouvelée du drame verdien, qu’elle a relié avec intelligence et un sens aigu du théâtre à des phénomènes d’une brûlante actualité, tels que la manipulation, les discours de haine et la désinformation. Une démarche particulièrement convaincante, tant par la pertinence de son propos que par l’efficacité de sa réalisation scénique.

La scénographie, sombre et militarisée, faisant appel à un minimum d’éléments, ainsi que le travail subtil des lumières de **Magdalena Ripa Alsina**, ont conféré à l’ensemble profondeur et relief. **Florencia Ayos** démontre ainsi que la force d’une conception scénique ne tient pas à l’abondance des moyens déployés, mais à l’intelligence avec laquelle ils sont pensés et mis en œuvre. Chapeau !



CRITIQUE, opéra. LA PLATA, Teatro Argentino, le 20 octobre 2026. VERDI : IL TROVATORE. F. Prieto, M. Belen Rivarola, L. López Linares, Guadalupe Barrientos, Hernan Iturralde… Florencia Ayos / Lucia Zicos. crédit photo (c) droits réservés