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, danse. DEUTSCHE OPER AM RHEIN, Opernhaus Düsseldorf, le 30 oct 2026.

« In the Middle, Somewhat Elevated » de W. Forsythe et « Strong » de Sharon EYAL par le Ballet am Rhein

Soirée de Première à la *Deutsche Opera Am Rhein* (site de l'*Opernhaus* de Düsseldorf), avec la mise en miroir de deux pièces, l'une signée William Forsythe, l'autre par la chorégraphe israélienne Sharon Eyal.

Le programme s'ouvre sur un monument. *In the Middle, Somewhat Elevated* de **William Forsythe**, créé au Palais Garnier en 1987, est de ces pièces qui ont changé la trajectoire du ballet. D'emblée avec la partition de **Thom Willems**, quelque chose se fissure dans l'ordre sage du classique. Les neuf interprètes du ***Ballet am Rhein*** habitent la chorégraphie du maître américain avec une autorité et une gourmandise intenses. La virtuosité académique est là — les lignes, les extensions, la précision — mais elle est sans cesse déplacée, accélérée, mise sous tension. Les axes basculent, les transitions se durcissent, les corps semblent chercher un point de gravité qui n'existe plus. Il y a dans cette pièce une joie féroce, une manière de célébrer le ballet tout en le poussant dans ses ultimes retranchements. Et le *Ballet am Rhei*n a cette qualité essentielle : il ne *récite* pas Forsythe, il le *danse* avec une urgence, une présence, une espèce de rage tranquille qui fait de chaque phrase un petit événement. On connaît la pièce, on croit la connaître — et pourtant, ce soir, elle paraît neuve, presque insolente.



Puis vient l’entracte. Et l’on se dit que le plus dur est fait, que la soirée a déjà tenu ses promesses. On a tort… Car *Strong* de **Sharon Eyal**, créé à Berlin en 2019 pour vingt danseurs, est d’une autre nature – et d’une autre puissance. Dès l’instant où les lumières se resserrent et où les premières pulsations électroniques d’**Ori Lichtik** envahissent la salle, le climat change. On quitte le monde de la déconstruction virtuose pour entrer dans celui de l’hypnose collective, d’une transe méthodique et implacable. Les vingt interprètes du *Ballet am Rhein* forment un corps unique, une masse mouvante et respirante qui semble surgir d’un *club* berlinois autant que d’un rêve éveillé. Les motifs répétitifs, les vagues de bras, les torsions lentes et les accélérations soudaines créent une tension constante entre contrôle absolu et désir d’extase. C’est à la fois d’une précision d’orfèvre

et d’une sensualité animale. La chorégraphe israélienne, avec son complice **Gai Behar**, pousse chaque danseur dans ses retranchements, et la compagnie répond avec une générosité et une cohésion impressionnantes. *Strong* est de ces pièces qui ne racontent rien et qui disent tout : la beauté étrange d’un groupe qui se fond et se distingue tour à tour, la fatigue et le plaisir mêlés, la ligne ténue entre la discipline et l’abandon.



Ce qui frappe, au fond, c’est la manière dont ces deux mondes se répondent. Forsythe déplace les repères du classique avec une ironie tendre et une énergie de feu follet ; Eyal installe un rituel hypnotique où le collectif devient une entité presque organique. L’un déconstruit, l’autre envoûte. Et le *Ballet am Rhein*, dans les deux cas, se montre à la hauteur de l’exigence : technique souveraine, engagement total, cette qualité de présence qui transforme une soirée de ballet en

expérience physique.

À la tombée du rideau, la salle de l'*Opernhaus* s'est levée d'un seul élan. Des rappels, des bravos, des visages éclairés. Un triomphe amplement mérité pour une compagnie qui es sans conteste l'une des meilleures d'Allemagne.



CRITIQUE, danse. DEUTSCHE OPER AM RHEIN, Opernhaus Düsseldorf, le 30 oct 2026. « In the Middle, Somewhat Elevated » de W. Forsythe et « Strong » de Sharon EYAL par le Ballet am Rhein. Crédit photo (c) Altin Kaftira

CRITIQUE, danse. MONTE-CARLO, Salle Garnier, le 29 octobre 2026. « Roméo et Juliette » de Prokofiev par Jean-Christophe MAILLOT et les Ballets de Monte-Carlo

Cela fait trente ans, presque jour pour jour, que ce *Roméo et Juliette* de Prokofiev – imaginé par Jean-Christophe Maillot pour les *Ballets de Monte-Carlo* – a vu le jour, dans cette même Salle Garnier de Monte-Carlo, et la reprise du spectacle ces jours-ci n'a strictement rien d'un exercice de piété muséale. C'est une déflagration ! Une de celles qui laissent le spectateur cloué à son fauteuil, le souffle court.

La réussite de ce ballet tient d'abord à un parti pris dramaturgique qui, trente ans plus tard, n'a pas pris une ride : tout nous est raconté par le prisme de Frère Laurent (formidable **Jaat Benoot**), rongé par le remords, revivant le drame comme un film dont il serait à la fois le projectionniste et le coupable. Ce *flash-back* fiévreux débarrasse l'histoire de ses scories les plus attendues – pas de fiole brandie comme un trophée, pas de balcon fleuri pour carte postale – pour ne garder que l'essence de l'émotion. La

scénographie d’**Ernest Pignon-Ernest**, d’une épure saisissante, laisse le champ libre au mouvement, et l’on comprend vite que le vrai décor, ici, c’est le corps des danseurs.



Et quels corps. La troupe des **Ballets de Monte-Carlo**, portée par trente ans de langage *maillotien*, n’a rarement été aussi souveraine. **Juliette Klein** est une révélation. Sa Juliette n’a rien de la porcelaine tremblante des traditions : c’est une force de la nature, un cœur incandescent qui sait ce qu’il veut et balaie tout sur son passage. Gracile, diaphane, oui — mais d’une diaphanéité qui brûle. Face à elle, **Francesco Resch** compose un Roméo d’une beauté esthétique et intérieure rare : plus indécis, submergé par ses émotions, il trouve en Juliette un point d’ancrage, et l’on voit littéralement le garçon devenir homme à mesure que le drame se referme sur lui. Leur pas de deux est comme une conversation à voix basse dans une pièce en feu. Mais il est un moment où le temps suspend

vraiment son vol, et c’est celui que l’on attendait toutes et tous : la scène du tombeau. Là, dans cette lumière blafarde et ce dépouillement qui fait soudain de la scène un espace sacré, le fameux baiser de Roméo à Juliette produit une image d’une sidérante beauté. Le corps sans vie de Juliette se soulève, comme aimanté par la bouche de Roméo, comme si la mort elle-même consentait un instant à reculer. Ce n’est pas un effet : c’est une vision. Le corps inerte s’arrache au sol avec une lenteur irréelle, suspendu entre deux mondes, et l’on retient son souffle en se demandant si Juliette va revenir à la vie ou si c’est la vie qui vient de la quitter pour toujours. D’une beauté à couper le souffle, d’une tristesse absolue, cette image condense à elle seule tout le propos de Maillot : l’amour plus fort que la mort, mais assez fou pour la rejoindre.

De son côté, **Ige Cornelis** signe un Mercutio absolument captivant — insolent, bondissant, d’une théâtralité magnétique qui rend sa disparition brutalement insupportable. **Jaat Benoot** incarne un Frère Laurent d’une humanité déchirante, trait d’union fragile entre l’innocence et la catastrophe. Et il faut faire un sort tout particulier au Tybalt de **Simone Tribuna** : silhouette de lame, regard de braise, port de tête altier, il incarne un Tybalt ni caricatural ni gratuitement brutal, mais habité d’une rage sourde et d’une dignité tragique qui donnent à chaque affrontement une tension électrique.



Autour d’eux, chaque rôle trouve son incarnation : la Nourrice de **Lydia Wellington** et Lady Capulet de **Marianna Barabas** apportent la chair et la complexité d’un monde adulte qui regarde la jeunesse se briser sans toujours savoir la retenir ; Rosaline (**Emily Blake**), Benvolio (**Dillon Brizic**), Pâris (**Alejandro Moya Vaquero**) — tous existent, tous comptent, et la mécanique du drame se met en place avec une précision d’orfèvre. La chorégraphie de **Jean-Christophe Maillot**, faite d’arrêts et d’explosions soudaines, de diagonales qui rapprochent et d’arrêts sur images qui figent le temps, n’a rien perdu de sa modernité cinématographique.

Un regret, un seul, et il est de taille : l’Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo n’est pas en fosse ce soir. En 1996, il était là, sous la baguette de David Garforth, et l’on se prend à rêver de ce que cette partition de Prokofiev, si charnelle et si lyrique, aurait gagné à vibrer en direct dans l’acoustique si particulière de la Salle Garnier. La bande sonore utilisée à la place est celle enregistrée à la création

de la pièce en 1996, avec un OMPC des grands soirs, placé sous la direction de David Garforth : les cuivres mordent, les cordes pleurent, et l'émotion passe. Mais c'est une émotion de haute fidélité, pas de peau.

Que retenir de cette soirée ? Que trente ans n'ont rien émoussé, bien au contraire. Que les Ballets de Monte-Carlo possèdent aujourd'hui une génération d'interprètes capables de faire respirer un chef-d'œuvre sans jamais le réciter. Et que le *Roméo et Juliette* de Maillot reste ce qu'il a toujours été : non pas une tragédie de la fatalité, mais une tragédie de l'innocence — et c'est précisément pour cela qu'elle continue, trente ans après, de nous briser le cœur avec une délicatesse infinie.



CRITIQUE, danse. MONTE-CARLO, Salle Garnier, le 29 octobre 2026. « Roméo et Juliette » de Prokofiev par Jean-Christophe MAILLOT et les Ballets de Monte-Carlo. Crédit photographique (c) Alice Blangero

CRITIQUE, récital lyrique. MONTPELLIER, Opéra Comédie, le 25 oct 2026. World Opera Day avec Audrey MAIGNAN, l'OnMO et Victor JACOB (direction)

A l'Opéra Comédie de Montpellier, en ce dimanche 25 octobre, pour la Journée Mondiale de l'Opéra (*World Opera Day*), le concert lyrique prévu pour célébrer l'événement – donné à la fois en matinée et en fin d'après-midi – affichaient complet. Le programme, généreux, promettait un feu d'artifice d'airs fameux, de Mozart à Puccini, en passant par Gounod, Massenet, Strauss et Bizet. Mais au-delà des pages attendues, il y avait une

promesse plus secrète : celle de découvrir une jeune soprano dont le nom commence à circuler dans la sphère opératique À l’issue du concert, le doute n’était plus permis : la révélation est bien là, éclatante, solaire, et elle porte un nom : Audrey Maignan !

Avec l’*ouverture* de *Mignon* d’Ambroise Thomas, l’**Orchestre national Montpellier Occitanie** – placé sous la baguette du brillant chef français **Victor Jacob** – donne le ton : celui d’une soirée de fête, mais d’une fête exigeante. Le jeune chef, familier de la maison et récemment distingué aux *Victoires de la Musique*, impose une lecture nette, précise, sans jamais alourdir la ligne. Sa gestuelle, claire et engageante, semble tirer de l’orchestre résident une vitalité nouvelle. Les cordes dessinent des contours francs, les bois se parent de couleurs subtiles, et l’ensemble respire avec une souplesse qui ne sacrifie jamais la tension dramatique. Dans les pages orchestrales qui ponctuent le programme – la *Suite n°1* de *Carmen*, l’*ouverture* de *Fausto* de Louise Bertin (heureuse redécouverte), celle d’*Orphée aux enfers* ou encore l’*Entr’acte* du deuxième acte de *Roméo et Juliette* de Gounod –, la formation montpelliéraine se montre tour à tour jubilatoire, caressante et fiévreuse, portée par un chef qui laisse à la musique l’espace de respirer.



Mais le véritable choc de ce concert, c'est la voix d'**Audrey Maignan**. En six airs, elle traverse des univers radicalement différents avec une aisance confondante. Dès le premier air, « *O zittre nicht* » tiré de *La Flûte enchantée* de Mozart, la soprano impose un timbre corsé, riche en harmoniques, qui semble flotter dans l'acoustique de la salle. Les aigus sont faciles, projetés sans le moindre effort apparent, et le grave, nourri, donne à chaque phrase une assise réjouissante. Ce qui frappe, au-delà de la technique – époustouflante de bout en bout –, c'est la capacité de la chanteuse à changer de couleur, de caractère, de respiration, sans jamais perdre le fil de son engagement scénique.

Dans « *Dis-moi que je suis belle* » de *Thaïs*, elle déploie une sensualité vénéneuse, avant de basculer dans la fièvre tragique de l'air du poison de *Roméo et Juliette*. L'air des bijoux de *Faust* lui permet de dérouler un *legato* soyeux et des vocalises d'une clarté limpide, tandis que la *Csárdás* extrait

de *La Chauve-souris* révèle une gouaille et une joie communicative. Avec « *Sì, mi chiamano Mimì* », elle touche à une forme de simplicité bouleversante, et l'on comprend alors que cette artiste possède cette qualité rare : celle de faire oublier la technique pour ne laisser passer que l'émotion. Sa présence scénique, intense, presque palpable, transforme chaque air en une scène miniature. On la sent habitée, jamais dans la démonstration, toujours dans l'incarnation.

Ce qui aurait pu n'être qu'une succession de tubes lyriques devient, grâce à elle et à la complicité de Victor Jacob, un véritable voyage. L'orchestre ne couvre jamais la voix, se fait tantôt confident, tantôt partenaire de jeu, et la synergie entre la chanteuse et l'orchestre est constante. Le public, conquis, ne s'y trompe pas : les rappels sont chaleureux, les bravos nourris, et Victor Jacob fait résonner à nouveau les accords du *french cancan*, sous les applaudissements frénétiques du public montpelliérain.

Un choc, assurément. Et une invitation à suivre désormais, et de très près… le parcours d'**Audrey Maignan** !…

CRITIQUE, récital lyrique. MONTPELLIER, Opéra Comédie, le 25 oct 2025. *World Opera Day* avec Audrey MAIGNAN, l'OnMO et Victor JACOB (direction). Crédit photo (c) Emmanuel Andrieu

CRITIQUE, opéra. LA PLATA, Teatro Argentino, le 18 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 18 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

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 22 octobre 2026. BERLIOZ : Roméo et Juliette. M. Crebassa, J. Henric, C. Maltman, Choeur et Orchestre de Paris, Klaus Mäkelä (direction)

Il y a 50 ans, en 1976, un chœur était créé, à l'initiative du pianiste et chef d'orchestre Daniel Barenboïm, alors directeur musical de l'Orchestre de Paris. Ce chœur nouvellement constitué – dont le premier chef a été le regretté Arthur Oldham – avait pour vocation d'être le partenaire, *la voix* du-dit orchestre. Pour célébrer cet anniversaire, c'est la pièce d'Hector Berlioz, *Roméo et Juliette*, qui a été choisie, donnée successivement les 21 et 22 octobre 2026 à la Philharmonie de Paris.

Ce n'est pas le fait du hasard que le choix de l'œuvre se soit porté sur l'ouvrage de Berlioz, tant ce compositeur a été sollicité par le Chœur et l'Orchestre pour les grands moments de leur histoire. Le *Te Deum* de Berlioz n'a-t-il pas été retenu pour le concert inaugural du Chœur, le 28 septembre

1976 ? Tout dans *Roméo et Juliette* de Berlioz est original. Tout d'abord, ce n'est pas un opéra, ni un *oratorio*, mais une symphonie… dramatique, un objet musical parfaitement inconnu à l'époque de sa création, le 24 novembre 1839 à Paris, dans la Salle du Conservatoire. Il ne s'était pas vu ni entendu pareille création musicale symphonique associant trois solistes vocaux qui ne sont pas – sauf l'un d'entre eux – les protagonistes de l'histoire. Ils en sont d'abord les récitants, les narrateurs, le chœur antique… en quelque sorte.

Berlioz, s'il a été subjugué par le génie de Shakespeare, ne se tient pas à la lettre du texte de la pièce, il procède essentiellement à un commentaire du récit. Une exception, celle de la péroraison du Père Laurent qui, à la fin de l'ouvrage, révèle qu'il a marié nos deux héros. Il donne par là même, la clé de la méprise tragique qui a abouti au drame. *Roméo et Juliette* est sûrement l'une des partitions les plus passionnantes de Berlioz: il y déploie tout son génie orchestral, là où les murmures mystérieux côtoient les explosions sonores et syncopées, silences intérieurs, larmes furtives. De fait, le vrai narrateur, c'est l'orchestre. C'est lui qui nous transporte dans cet univers où le drame se joue, là où la musique se fait poésie. La musique de Berlioz – en raison de sa difficulté et aussi peut-être de son étrangeté – ne supporte pas une interprétation médiocre, encore moins superficielle. Le compositeur aurait-il été satisfait de ce concert, lui qui en avait dirigé la création ?



En tous cas, la direction inspirée, précise et enthousiaste de **Klaus Mäkelä** a fait de ce concert une fête, ce qui convenait pour un anniversaire. On lui aura su gré d'avoir pu, par ses phrasés, sa maîtrise des volumes et de l'amplitude, donner la respiration sensible qu'il requiert et, ainsi, assurer la continuité lyrique de l'ouvrage. Il est vrai qu'il a disposé d'une formation orchestrale qui joue… dans son *jardin*… avec Berlioz et *Roméo.* Les cordes, frémissantes entre toutes, les 8 contrebasses et les 4 harpes, les vents très impliqués et lumineux, de la petite à la grande harmonie, les percussions magistrales, ont parfaitement joué le jeu de cette célébration lyrique.

Tout juste après le *Prologue,* qui raconte les *Combats* et le *Tumulte*, c'est la voix inquiète et tendre de la mezzo-soprano **Marianne Crebassa** qui, soudainement, nous emporte avec son air, *« Premiers transports que nul n'oublie »,* et cet éloge

recueilli des premiers émois amoureux. Son chant a, tout à coup, figé et ému, la Philharmonie… Le ténor **Julien Henric** tente de reprendre la main dans son échange presque primesautier avec le Petit Choeur dans « *Mab, la messagère* »… Enfin, la parole véhémente puis apaisante du Père Laurent se fait entendre. Ce soir, c'est celle robuste et chaudement timbrée de la basse britannique **Christopher Maltman** qui, au pied levé, a remplacé le 22 octobre l'interprète initialement prévu, mais souffrant, Jean Teitgen. Prise de rôle certes non, car c'est un rôle qu'il possède à merveille, qu'il restitue avec une diction parfaite et le panache paternel qui sied au personnage.

Le Chœur dont c'est l'anniversaire est divisé en deux formations: d'abord le Petit Chœur, présent dès le début de l'ouvrage, d'une impeccable justesse et d'une belle posture de chœur antique – puissant et homogène – dont le récit est captivant. Puis il rejoint le Grand Chœur pour faire éclater dans le *Final* glorieux le bonheur de la réconciliation des Capulets et des Montaigus.

Bon anniversaire et rendez-vous dans 50 ans !…

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 22 octobre 2026. BERLIOZ : Roméo et Juliette. M. Crebassa, J. Henric, C. Maltman, Choeur et Orchestre de Paris, Klaus Mäkelä (direction). Crédit photo (c) William Beaucardet

CRITIQUE, opéra. BUENOS AIRES, Teatro Avenida, le 18 octobre 2026. VERDI : RIGOLETTO. Juan Salvador Trupia, Maria Lucia González, Nazareth Aufe… Maria Jaunarena / André Dos Santos

Véritable pépinière de talents lyriques locaux (en Argentine), la Compagnie J*uventus Lyrica* a présenté Rigoletto, l'un des opéras les plus populaires du répertoire et un chef-d'œuvre de Giuseppe Verdi, qui compte parmi les sommets de l'art lyrique du XIXe siècle. Créé avec un immense succès au *Teatro La Fenice* de Venise le 11 mars 1851, l'ouvrage inaugura la célèbre trilogie populaire du compositeur, aux côtés d'*Il trovatore* (1853) et de *La traviata* (1853). Ces trois titres marquèrent un tournant dans l'évolution artistique de Verdi et consolidèrent sa position dominante dans le paysage de l'opéra italien du milieu du XIXe siècle.

D'une extraordinaire intensité dramatique et d'une remarquable efficacité théâtrale, le livret fut écrit par Francesco Maria

Piave, collaborateur habituel de Verdi, d'après *Le Roi s'amuse* (1832), l'audacieuse pièce de l'écrivain français Victor Hugo. L'œuvre explore le conflit entre la corruption morale des puissants et la vulnérabilité de ceux qui subissent leurs abus. L'adaptation lyrique dut composer avec les exigences de la censure autrichienne, qui s'opposait notamment à la représentation d'un souverain immoral. Le roi François Ier de France fut ainsi remplacé par le duc de Mantoue, personnage fictif, tandis que plusieurs éléments de l'œuvre originale furent remaniés. L'action fut transposée dans le duché de Mantoue, qui avait perdu son indépendance politique bien avant la création de l'opéra. L'intrigue s'articule autour de la tragédie de Rigoletto, bouffon de cour qui, en tentant de protéger sa fille Gilda des abus de son maître, déclenche une succession d'événements funestes, placés sous le signe de la vengeance, de la tromperie et de la malédiction.



La distribution vocale, composée presque entièrement de jeunes artistes lyriques locaux prometteurs, en Argentine, s'est montrée convaincante et pleinement investie dans chacun des rôles. Dans le rôle de Rigoletto, bouffon bossu et cruel de la cour du duc de Mantoue, le jeune baryton espagnol **Juan Salvador Trupia** a livré une incarnation d'une remarquable justesse, frôlant la perfection. Sa belle voix lyrique aux accents dramatiques, l'homogénéité de son émission, la pureté de sa ligne de chant et l'émotion authentique dont il a empreint son interprétation ont fait merveille. Ses duos avec sa fille, notamment « *Sì, vendetta, tremenda vendetta* », ainsi que la poignante scène des adieux, auraient ému jusqu'à une pierre.

Dans le rôle de Gilda, sa fille naïve et innocente, la soprano **María Lucía González** a livré une interprétation bouleversante

dans un emploi idéalement adapté à sa voix. Son timbre lyrique au beau velouté s'est distingué par la maîtrise de sa ligne de chant et la solidité de sa technique, qui lui ont permis d'aborder avec aisance et précision les passages de colorature exigés par la partition. Il convient également de souligner la finesse de ses nuances et sa capacité à traduire, par le chant, l'évolution psychologique de son personnage. Complétant le trio des protagonistes, le ténor uruguayen **Nazareth Aufe** a incarné un duc de Mantoue particulièrement convaincant, libertin, séducteur et sans scrupules. Son chant d'un remarquable lyrisme, sa musicalité, l'élégance de son phrasé et la finesse de son interprétation ont donné toute sa dimension à ce personnage.

La basse **Cristian De Marco** a fait valoir des graves riches et caverneux, conférant une grande autorité à son interprétation de Sparafucile, le tueur à gages sanguinaire. Dans le rôle de sa sœur Maddalena, la mezzo-soprano **Eugenia Fuente** s'est distinguée par une prestation vocale solide et une présence scénique pleine d'aisance. Parmi les autres rôles secondaires, **Víctor Chávez** a laissé une excellente impression dans le rôle de Monterone, le vieux noble dont la malédiction lancée contre Rigoletto constitue le point de départ du drame et annonce son dénouement tragique. **Ericka Alcon** a également retenu l'attention dans le rôle de Giovanna, la servante et confidente de Gilda. L'univers corrompu de la cour a été efficacement incarné par **Aldo Regier** (Marullo), **Álvaro García Martínez** (Borsa) et **Ramiro Brandan** (le comte de Ceprano).

Le **Chœur de la Compagnie Juventus Lyrica**, placé sous la direction de **Pablo Manzanelli**, s'est distingué par une préparation minutieuse, une belle homogénéité sonore et un engagement scénique manifeste. Depuis la fosse, le chef brésilien **André Dos Santos** a dirigé l'orchestre argentin avec une battue assurée, un véritable sens du style verdien et une attention soutenue aux nuances ainsi qu'à l'équilibre sonore entre la fosse et la scène.



Grâce à des idées ingénieuses et à des solutions théâtrales efficaces, **María Jaunarena** a signé une mise en scène qui met en évidence avec force l'univers d'excès, d'abus et de complicités dans lequel se déroule l'intrigue. Elle assurait également la conception des costumes, tandis que la scénographie et les éclairages étaient confiés à **Gonzalo Córdova**. La production s'est distinguée par une esthétique soignée et une direction d'acteurs élaborée, tant pour les solistes que pour les ensembles choraux, permettant de discerner clairement le rang social des différents personnages. Les costumes respectaient le contexte historique sans chercher à reconstituer rigoureusement une époque donnée, tandis que la scénographie, reposant sur un nombre limité d'éléments, favorisait la fluidité de l'action et se révélait fonctionnelle.

CRITIQUE, opéra. BUENOS AIRES, Teatro Avenida, le 18 octobre 2026. VERDI : RIGOLETTO. Juan Salvador Trupia, Maria Lucia González, Nazareth Aufe… Maria Jaunarena / André Dos Santos.
crédit photographique (c) droits réservés

CRITIQUE, danse. NICE, Théâtre de l’Opéra, le 17 octobre 2026. « Opus 40 » par J.C. MAILLOT et « Funkier than a Mosquito » par Ioannis MANDAFOUNIS (et le Ballet de l’Opéra de Nice Côte d’Azur)

Il y a quelque chose de réjouissant à voir une compagnie se chercher ainsi, sans filet apparent. Avec ce double programme Maillot / Mandafounis qui ouvre la saison 26/27 du Ballet de l’Opéra Nice Côte d’Azur, son directeur Pontus Lidberg trace une ligne, tend un fil entre un héritage et une création, entre une écriture de la mémoire et une

écriture de l’instant. Le résultat, porté par des interprètes visiblement impliqués dans les deux volets, dessine une soirée qui interroge la manière dont le ballet classique peut encore respirer au contact d’autres horizons.

Première entrée de **Jean-Christophe Maillot** au répertoire du Ballet de l’Opéra Nice Côte d’Azur, ***Opus 40*** arrive avec son parfum de pièce intime, presque confidentielle, créée en 2000 pour les quarante ans du chorégraphe (lors du Printemps des Arts de Monte-Carlo). Le titre ne cache aucune énigme : il renvoie à cet âge charnière, et la pièce tout entière est une ode à la jouvence, aux sensations de l’enfance et aux premiers émois amoureux. Mais ce qui frappe d’emblée, c’est la sobriété du dispositif : pas de décor, seulement la musique expérimentale de **Meredith Monk** et des costumes colorés qui rappellent des tenues d’écolières, comme si la scène se vidait pour laisser toute la place au corps et à la mémoire du corps.

La chorégraphie de Maillot déploie un vocabulaire d’une musicalité extrême, suivant les nuances contrastées de la partition de Monk. Les duos s’y forment et se défont avec une douceur qui n’exclut pas une certaine étrangeté : un jeu doux-amer entre les couples, des interruptions soudaines alors qu’un duo danse encore, donnant le sentiment d’une pièce coupée dans la matière du temps qui s’échappe. Il y a dans *Opus 40* une sophistication discrète, une manière de faire affleurer l’émotion sans jamais la souligner. Les ensembles, pleins de fraîcheur, laissent voir un corps de ballet à l’écoute les uns des autres, et certains passages — notamment le pas de quatre — révèlent un travail de portés d’une grande délicatesse.

Sur la scène niçoise, la pièce gagne sans doute une forme de fragilité supplémentaire : les danseurs de la compagnie, venus d’horizons divers, s’emparent de cette écriture avec une

énergie juvénile qui fait écho au propos même de l'œuvre. On pourra toujours regretter une certaine sagesse, un manque de cette fougue désordonnée qui caractérise justement l'adolescence. Mais c'est peut-être aussi ce qui fait le prix de cette reprise : *Opus 40* n'est pas un manifeste, c'est un souvenir, et le souvenir a ses zones de flou, ses retenues, ses élans inaboutis.



Avec ***Funkier than a Mosquito***, création mondiale pour la compagnie niçoise, **Ioannis Mandafounis** opère un déplacement radical. Le chorégraphe gréco-suisse – directeur artistique de la *Dresden Frankfurt Dance Company* (on avait notamment adoré sa pièce « *Lisa* », lors de la dernière Biennale de danse de Lyon), héritier assumé de la tradition de William Forsythe -, ne propose pas un simple contrepoint stylistique : il introduit sur le plateau une autre conception du temps

chorégraphique. Là où Maillot écrit une partition que les interprètes doivent habiter, Mandafounis travaille à partir d'outils d'improvisation, invitant les danseurs à composer leurs propres phrases avant de les agencer avec lui.

Le titre, qui fait écho à la chanson de Nina Simone *Funkier Than a Mosquito's Tweeter*, annonce un décalage, une irrévérence, une manière de prendre le ballet au mot tout en le faisant dérailler. Et de fait, la pièce fait se rencontrer technique classique, écriture contemporaine et improvisation, sur des chansons de **Nina Simone**. Le geste le plus révélateur est peut-être cet « *effet miroir* » : une variation classique reprise par un autre danseur dans un vocabulaire contemporain, comme si le ballet se regardait dans le miroir déformant de sa propre histoire.

La méthode de Mandafounis – ce qu'il appelle la *live choreography*, une chorégraphie créée sur le vif, en scène, à partir de protocoles génératifs – produit des situations imprévisibles : des entrées et sorties choisies par les danseurs eux-mêmes, des rencontres qui basculent soudain en scènes de groupe, des solos qui naissent d'un isolement. Appliquée à *Funkier than a Mosquito*, cette approche donne à la pièce une texture particulière : on sent des individualités qui s'inventent ensemble, plutôt qu'un corps de ballet qui exécute. L'objectif avoué du chorégraphe – donner envie au public de monter sur scène – en dit long sur l'énergie communicative qu'il cherche à instaurer.

Il y a pourtant un risque, et il serait malhonnête de le taire : à force de jouer sur la corde de l'instant, la pièce peut par moments donner l'impression de se chercher encore, de ne pas tout à fait trouver la tension qui la ferait tenir de bout en bout. Mais c'est peut-être aussi le prix de cette démarche, et la compagnie niçoise montre une plasticité réjouissante à se prêter à cet exercice d'équilibriste.

Ce qui unit finalement les deux pièces, au-delà de leurs

différences évidentes, c’est une même confiance dans le danseur comme sujet, et non simple exécutant. Maillot transmet lui-même son œuvre aux interprètes, laissant résonner leur personnalité et leur énergie dans la pièce ; Mandafounis leur donne des outils pour écrire leurs propres phrases. Entre les deux, **Pontus Lidberg** dessine une direction artistique qui assume l’héritage classique tout en ouvrant grand la porte à la création contemporaine.



CRITIQUE, danse. NICE, Théâtre de l’Opéra, le 17 octobre 2026. « Opus 40 » par J.C. MAILLOT et « Funkier than a Mosquito » par Ioannis MANDAFOUNIS (et le Ballet de l’Opéra de Nice Côte

d’Azur). Crédit photo (c) Nathalie Sternalski

CRITIQUE, théâtre. PARIS, Théâtre du Châtelet (du 16 au 21 octobre 2026). « La Fin des Temps » par Philippe Decouflé (d’aprés Haruki Murakami)

En adaptant pour la scène le roman labyrinthique de Haruki Murakami, Philippe Decouflé semblait promettre un spectacle total, à la hauteur du monument littéraire. Las, la montagne accouche d’une souris. Sous ses oripeaux de fresque poétique, « *La Fin des temps* » se révèle un objet théâtral interminable, souvent confus, et paradoxalement vidé de la substance qui fait la force du texte original. L’ambition était grande ; le résultat, lui, est terriblement insipide.

Le roman de Murakami repose sur une structure narrative audacieuse, entrelaçant deux récits : celui d’un jeune homme dans un Tokyo futuriste et celui d’un autre, dans une cité

onirique peuplée de licornes. Sur le papier, cette complexité est stimulante. Sur scène, elle devient un *pensum*. Decouflé se contente de juxtaposer les tableaux, sans jamais trouver la clé dramaturgique pour rendre cette dualité fluide. On passe d'un monde à l'autre sans transition véritable, et **l**e spectateur, noyé sous les informations, finit par décrocher devant un récit qui s'étire sur plus de deux heures et demie pour un résultat qui tient davantage du résumé illustré que de la transposition théâtrale aboutie.



L'un des points les plus dommageables réside dans le traitement du texte. Là où le roman de Murakami déploie une profondeur philosophique et une mélancolie envoûtante, l'adaptation se contente de dialogues dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils ne sont pas renversants. Les échanges, réduits à leur plus simple expression, peinent à susciter

l’émotion ou même l’intérêt. Le jeu de certains comédiens, parfois stéréotypé, n’arrange rien. On assiste à une succession de scènes qui, plutôt que de construire une tension dramatique, s’enlisent dans une platitude déconcertante. Même l’utilisation de micros pour des acteurs s’exprimant en japonais – alors que les surtitrages suffiraient – contribue à dénaturer les voix et à installer une distance artificielle, comme si l’on assistait à une comédie musicale de seconde zone.

Il serait malhonnête de nier l’existence de quelques trouvailles visuelles. Les licornes, créatures hiératiques et étrangement *kitsch*, les décors d’ombres chinoises, ou encore les costumes des créatures souterraines témoignent d’un certain savoir-faire. Mais ces éclairs fugaces ne suffisent pas à masquer la vacuité de l’ensemble. L’ennui, profond, tenace, finit par tout submerger. On cherche en vain l’émotion, le frisson, la moindre étincelle de vie théâtrale. Le spectacle se regarde comme on contemple un diaporama animé : avec une curiosité polie qui s’émousse bien vite. La chorégraphie elle-même, pourtant spécialité de Decouflé, se fait rare et se réduit à quelques « virgules » dansantes, bien incapables de relancer l’intérêt.



La question qui demeure, lancinante, est simple : pourquoi ? Pourquoi avoir entrepris d'adapter un roman de sept cents pages pour n'en proposer qu'un « *digest* » ? Car c'est bien de cela qu'il s'agit. La richesse du roman, sa profondeur introspective, la complexité de ses personnages – tout cela est sacrifié sur l'autel d'une scénographie qui se veut spectaculaire mais qui, au fond, ne raconte rien. Le spectacle paraît dès lors terriblement insipide, une coquille visuellement léchée mais dramatiquement vide. Il y manque l'essentiel : une âme. Et face à ce constat, la déception est à la hauteur des attentes suscitées.

CRITIQUE, théâtre. PARIS, Théâtre du Châtelet (du 16 au 21 octobre 2026). « La Fin des Temps » de Ph. Decouflé (d'aprés Haruki Murakami). Crédit photo (c) Thomas Amouroux

CRITIQUE, opéra. BUENOS AIRES, Teatro Colon, les 13 et 14 octobre 2026. OFFENBACH : Les Contes d’Hoffmann. Jean-François Borras / Leonardo Caimi, Dmitry Ulyanov / Nahuel Di Pierro, Mar Moran / Constanza Diaz Falu… Eugenio Zanetti / Carlo Montanaro

Avant-dernier ouvrage de sa saison lyrique 2026, le *Teatro Colón* de Buenos Aires a présenté *Les Contes d’Hoffmann* de Jacques Offenbach, l’un des fleurons du répertoire lyrique français, et un titre particulièrement apprécié du public local. Créé à titre posthume en 1881, quelques mois après la mort du compositeur, cet opéra fantastique est doté d’un livret de Jules Barbier, inspiré de la pièce de théâtre que celui-ci avait écrite avec

Michel Carré, elle-même fondée sur plusieurs récits de l’écrivain allemand E. T. A. Hoffmann (1776-1822). L’œuvre nous entraîne dans un univers sombre, celui d’un artiste hanté par ses obsessions amoureuses, ses échecs et ses propres démons.

Le protagoniste, libre incarnation de l’écrivain lui-même, évoque dans une taverne de Nuremberg les trois aventures amoureuses qui ont marqué sa vie, toutes vouées à l’échec. Il s’éprend d’Olympia, une poupée mécanique, d’Antonia, une jeune chanteuse qui succombe à sa passion pour la musique et en meurt, puis de Giulietta, une courtisane qui le trahit. Il finit également par perdre Stella, la femme qu’il aime, trouvant dans ses tourments amoureux la source même de son inspiration artistique.

Sur le plan vocal, cette reprise a réuni deux interprètes aux profils bien distincts dans le rôle-titre. Le ténor français **Jean-François Borras** et l’Italien **Leonardo Caimi** ont abordé, chacun à sa manière, les exigences de ce rôle complexe de poète et de rêveur romantique, avec une réelle maîtrise, mais des résultats vocaux contrastés. Doté d’une voix lyrique de grande qualité, Jean-François Borras a su répondre aux exigences dramatiques du personnage, faisant valoir un timbre beau, homogène et souple, ainsi qu’une émission généreuse, parfaitement maîtrisée. Son interprétation s’est distinguée par sa musicalité, la finesse du phrasé et la richesse de ses nuances, sans oublier une diction impeccable et un attachement manifeste au style français. Le ténor italien Leonardo Caimi a, pour sa part, abordé le rôle avec une voix de ténor *spinto*, sombre et dense, aux accents barytonnants, particulièrement à son avantage dans les passages de plus grande intensité dramatique, où il a pu déployer ses meilleurs atouts vocaux. Ses aigus, moins puissants que le registre médian et dont

l’émission s’est parfois révélée incertaine, ont constitué le principal point faible de sa prestation, sans pour autant compromettre la cohérence de son interprétation. Sur scène, Caimi s’est montré pleinement engagé dans la construction du personnage.



Dans le rôle de l’ami et du confident d’Hoffmann – qui incarne en réalité la Muse de la poésie sous une apparence humaine –, la mezzo-soprano italienne **Annalisa Stroppa** s’est distinguée par le raffinement de son chant et sa maîtrise technique, portés par une voix lyrique souple et musicale. Son souci de la beauté sonore et son attachement au style ont toutefois fini par limiter la spontanéité de son interprétation. La soprano argentine Daniela Prado a, pour sa part, livré une interprétation plus spontanée et juvénile, soutenue par une présence scénique constante. Elle a particulièrement brillé

grâce à une voix puissante, au timbre bien poli et à une articulation remarquable. Toutes deux ont eu l'occasion de faire valoir leurs qualités respectives lors de l'apothéose finale.

Dans les quatre figures diaboliques – Lindorf, Coppélius, le docteur Miracle et Dapertutto – qui viennent contrarier les amours du protagoniste, le jeune basse russe **Dmitry Ulyanov** a constitué une agréable surprise. Dotée d'une qualité remarquable, sa voix, opulente et d'une sonorité impressionnante, a laissé une très favorable impression. Son incarnation s'est toutefois révélée moins convaincante, faute d'une véritable profondeur psychologique dans la caractérisation de ces personnages complexes. Son air « Scintille, diamant… », interprété avec un lyrisme exquis et une grande virtuosité, malgré des aigus quelque peu serrés, a compté parmi les meilleurs moments de la soirée. Dans la distribution alternative, la basse argentine **Nahuel Di Pierro** s'est distinguée par le soin, le goût et le sens du style qu'il a apportés à son chant, riche en nuances et en profondeur expressive. Sa ligne vocale irréprochable, homogène et au timbre bien poli, a néanmoins manqué de l'ampleur nécessaire pour s'imposer face aux assauts de l'implacable orchestration d'Offenbach.

Parmi les trois héroïnes, incarnations de l'amour idéalisé d'Hoffmann ou projections de ses propres obsessions, la soprano espagnole **Mar Morán** a remporté un franc succès. Pour ses débuts au Teatro Colón, elle a composé une Olympia remarquable, portée par une voix lumineuse et fraîche, une technique solide et une grande précision, sans jamais se laisser déstabiliser par les redoutables coloratures du rôle. Son célèbre air « *Les oiseaux dans la charmille* » a enthousiasmé le public, qui lui a réservé la première grande ovation de la soirée. Dans la distribution alternative, la soprano Constanza Díaz Falú a relevé le même défi avec détermination et de solides moyens vocaux, sans démériter face

à sa consœur.

Les sopranos argentines **Jaquelina Livieri** et **Laura Pisani** se sont partagé avec bonheur les rôles d'Antonia et de Stella. La première a fait valoir une voix ample, particulièrement propice aux sons filés et aux demi-teintes, ainsi qu'un chant expressif auquel elle a su insuffler une véritable intensité dramatique. La seconde s'est distinguée par un timbre lyrique séduisant, une ligne de chant soignée et une aisance particulière dans les passages délicats et ornementés. Quant à Giulietta, la sensuelle et manipulatrice courtisane vénitienne, elle a trouvé en la soprano italo-américaine **Marina Costa-Jackson** une interprète parfaitement à la hauteur du rôle. Maîtrisant pleinement son art, celle-ci a mis au service du personnage une voix sombre, charnue et opulente, solide dans l'aigu et riche en ressources expressives. **Mariana Carnovali** n'a pas démérité face à elle, déployant une voix ample, homogène sur toute la tessiture et bien projetée, particulièrement séduisante dans le grave, où elle a offert des moments d'une beauté incontestable. Sur scène, elle a incarné le personnage avec personnalité et tempérament.

Dans les rôles des quatre serviteurs – Andrès, Cochenille, Frantz et Pitichinaccio –, les ténors argentins **Santiago Martínez** et **Pablo Urban** ont assuré honorablement la partie vocale. Leur jeu, parfois excessif, n'a pas toujours permis de distinguer clairement les particularités de chacun de ces personnages, une limite imputable en partie à une mise en scène qui n'a pas su exploiter tout le potentiel comique de ces rôles. Ils ont néanmoins réussi à amuser le public par le caractère burlesque de leurs interprétations. Les nombreux rôles secondaires ont été confiés à des chanteurs locaux qui s'en sont acquittés avec discrétion. On retiendra notamment le ténor **Carlos Ullán** dans le rôle de Spalanzani, inventeur et créateur d'Olympia, le baryton **Alejandro Spies** en Crespel, père d'Antonia, et la basse **Mario De Salvo** en Schlemihl, ancien amant de Giulietta.

Le **Chœur du Teatro Colón**, préparé avec soin par **Miguel Martínez**, s'est imposé comme l'un des points forts de la soirée. La cohésion des pupitres, l'homogénéité des timbres et la maîtrise des équilibres ont témoigné d'un travail particulièrement abouti. À la tête de l'orchestre de la maison, l'italien **Carlo Montanaro** a livré une lecture incisive et nuancée de la partition d'Offenbach, mettant en valeur la richesse de son écriture orchestrale, la subtilité des couleurs et les contrastes dynamiques. Sa direction, attentive aux tensions comme aux inflexions lyriques de la musique, a su préserver la continuité dramatique tout en donnant à l'ensemble un relief expressif soutenu.



Créée en 2019, la spectaculaire et surchargée production scénique d'**Eugenio Zanetti**, cinéaste argentin oscarisé décédé quelques semaines avant cette reprise, a davantage accumulé

les ombres que les lumières. Assurant la mise en scène, les décors, les costumes et la conception des projections, Zanetti a imaginé *Les Contes d'Hoffmann* comme un film transposé sur scène, en intégrant une équipe de tournage chargée de réaliser un film sur la vie du protagoniste. Loin d'enrichir la proposition, ce procédé a perturbé le déroulement de l'action et introduit une dimension narrative supplémentaire, en présentant les amours du poète comme autant d'épisodes reconstitués pour une fiction cinématographique. Dans sa volonté de créer des images puissantes et fantastiques, ainsi que des atmosphères singulières et différenciées, Zanetti a eu recours à un défilé incessant de projections et d'effets visuels. Le résultat tient du véritable bombardement, laissant à peine au spectateur le temps de reprendre son souffle. Cette exubérance finit par prendre le pas sur le développement dramatique de l'opéra. À cela s'ajoute le manque d'efficacité de la direction d'acteurs, qui peine à dessiner théâtralement la personnalité des solistes. Leur identification et leur positionnement sur scène se trouvent compliqués par la foule qui envahit constamment le plateau. Les masses chorales ne bénéficient pas davantage d'une disposition convaincante : leurs membres apparaissent entassés et statiques, une solution difficilement justifiable compte tenu des dimensions considérables de la scène.

Les décors, d'inspiration gothique, s'articulaient autour de deux immenses escaliers installés sur un plateau tournant qui, combiné aux projections, permettait de transformer les espaces avec rapidité et efficacité. Les costumes, riches et élaborés, privilégiaient une esthétique libre, mêlant des références à différentes époques sans chercher à reconstituer rigoureusement une période déterminée. La conception lumière d'**Eli Sirlin** contribuait à créer des atmosphères suggestives, sans toutefois parvenir systématiquement à hiérarchiser l'action ni à attirer l'attention sur les solistes vocaux. Enfin, les chorégraphies omniprésentes d'**Irene Martens**, loin de répondre à une nécessité dramatique évidente, semblaient

surtout destinées à insuffler du mouvement à une mise en scène déterminée à capter l’attention du spectateur à tout prix.

CRITIQUE, opéra. BUENOS AIRES, Teatro Colon, les 13 et 14 octobre 2026. OFFENBACH : Les Contes d’Hoffmann. Jean-François Borras / Leonardo Caimi, Dmitry Ulyanov / Nahuel Di Pierro, Mar Moran / Constanza Diaz Falu… Eugenio Zanetti / Carlo Montanaro. crédit photo (c) Juanjo Bruzza