CRITIQUE, opéra. VALENCIA, Palau de Les Arts, le 16 juin 2026. PUCCINI : Turandot. E. Semenchuck, G. Kunde, C. Lopez Moreno, L. Li… Alex Ollé / Sir Mark Elder

Pour clôturer sa saison 2025-2026 et dans le cadre des célébrations du centenaire de sa création, *Les Arts* de Valence a présenté *Turandot*, le dernier et populaire opéra du compositeur italien Giacomo Puccini.

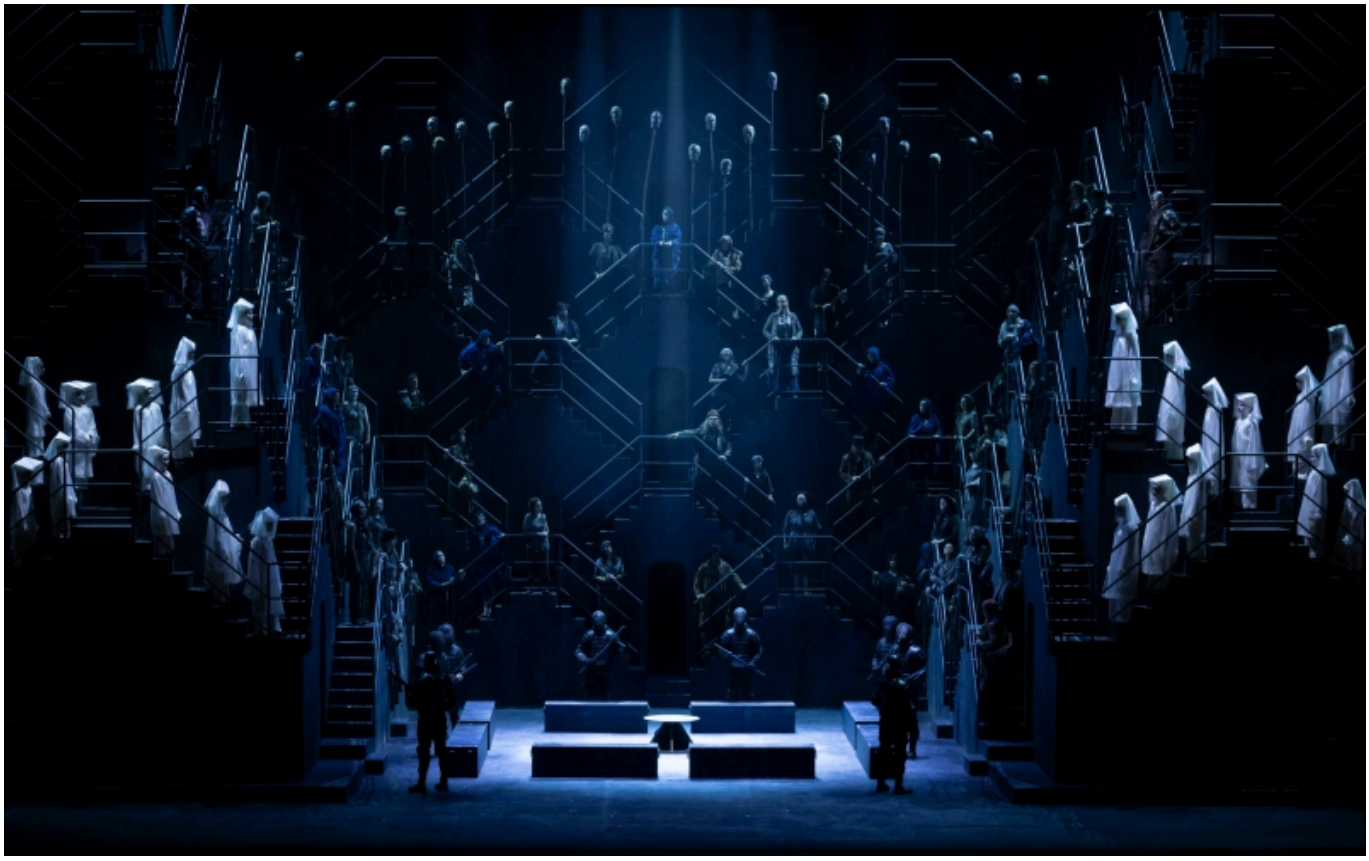
La distribution vocale ne pouvait être plus réussie. Tout d'abord, le choix de la mezzo-soprano russe **Ekaterina Semenchuk** pour le rôle-titre s'est révélé particulièrement heureux : la redoutable tessiture de la princesse de glace ne lui a posé aucune difficulté. Dotée d'une voix puissante, homogène, dense et parfaitement projetée, elle s'est montrée aussi efficace dans les passages exigeant de vastes déferlements sonores que dans ceux requérant un chant plus souple et lyrique. Elle a trouvé en l'inusable ténor américain **Gregory Kunde** un partenaire idéal. À 72 ans et après plus de quatre décennies de carrière, celui-ci constitue un véritable miracle de longévité vocale. Avec une voix pleine, brillante et robuste, une impressionnante assurance dans l'aigu, ainsi qu'un chant héroïque, raffiné et nuancé, sans oublier son étonnante résistance physique, le ténor américain a livré une composition éblouissante du prince Calaf, capable de faire

oublier certains passages où son émission, marquée par inexorable passage du temps, paraissait légèrement métallique et affectée d'un *vibrato* qui, surtout dans les moments les plus lyriques, altérait quelque peu la qualité de son chant.

Pour ses débuts très attendus dans la maison, la soprano espagnole à la carrière ascendante **Carolina López Moreno** a constitué l'une des plus agréables révélations de la soirée. Chargée du rôle de l'esclave Liù, elle a fait valoir une voix lyrique au médium chaleureux, généreuse en demi-teintes et en pianissimi, ainsi qu'une appréciable sûreté dans le registre aigu. Son interprétation de l'air « *Tu che di gel sei cinta…* » fut, tant par sa virtuosité vocale que par son intensité expressive, l'un des grands moments de la soirée. À cela s'est ajoutée une présence scénique convaincante, qui a contribué de manière décisive à la réussite de sa prestation. De son côté, le jeune bas chinois **Liang Li** a fait entendre une voix sombre, bien timbrée, aux graves profonds et résonnants, conférant toute l'autorité nécessaire à Timur, le roi tartare déchu. Prêtant sa voix aux rôles de l'empereur Altoum et du Prince de Perse, le ténor espagnol **Josep Fadó** s'est acquitté de sa tâche avec une irréprochable efficacité. Parmi le cynique trio des ministres impériaux, le jeune et prometteur baryton **Jan Antem** (Ping) s'est particulièrement distingué par la beauté de son timbre clair, sa musicalité et la qualité de son chant legato. Un artiste à suivre de près. Corrects vocalement et très efficaces sur le plan scénique, les ténors **Pablo García-López** (Pang) et **Mikeldi Atxalandabaso** (Pong) ont également apporté une contribution appréciable. De solides prestations vocales ont été fournies par le vigoureux Mandarin du jeune baryton azerbaïdjanais **Agshin Khudaverdiyev** ainsi que par les diligentes servantes incarnées par les espagnoles **Yolanda Marín** et **Federica Fiori.**

Les chœurs réunis pour l'occasion (le ***Cor de la Generalitat Valenciana, l'Escola Coral Veus Juntes*** **et** ***l'Escolania de la Mare de Déu dels Desemparat***s) ont brillamment relevé chacun

des nombreux défis que leur impose la partition, faisant preuve à tout moment de préparation, de justesse et d'un volume parfaitement maîtrisé. Depuis la fosse, à la tête de l'orchestre maison, le chef britannique **Sir Mark Elder**, directeur musical de la compagnie valencienne, a démontré une maîtrise absolue des masses orchestrales, offrant une lecture équilibrée, subtile et d'une grande richesse de timbres, portée par une tension dramatique constante et un remarquable sens du théâtre.



Coproduite avec le *New National Theatre* de Tokyo et le *Tokyo Bunka Kaikan*, la mise en scène signée par l'espagnol **Àlex Ollé**, cofondateur et directeur artistique de *La Fura dels Baus*, proposait un spectacle d'un impact visuel monumental, à l'esthétique abstraite et futuriste. Délaissant la vision orientalisante du conte, sa lecture dramaturgique plaçait le pouvoir au centre du récit. La structure hiérarchique

apparaissait ainsi constamment soulignée : l'empereur et sa fille au sommet, tandis que le peuple, incapable de remettre en question le *statu quo* dominant, demeurait soumis à la base. Comme on pouvait le constater dès le lever de rideau, avant même le début de l'opéra, l'élément structurant de cette lecture était le traumatisme des abus subis par l'héroïne, expliquant son aversion envers les hommes. Mais elle n'est pas la seule à porter les stigmates du passé : dans cette nouvelle vision, l'amour que Calaf éprouve pour Turandot se mêle à son désir de reconquérir le pouvoir perdu à la suite du traumatique renversement de son père. Tous deux vivent un présent conditionné par les blessures du passé.

Si les scènes collectives se distinguaient par leur excellente organisation, la direction d'acteurs se révélait plus limitée lorsqu'il s'agissait d'explorer en profondeur la psychologie des personnages. Plus controversée, sans toutefois ternir la réussite de l'ensemble, apparaissait la conclusion sombre imaginée par le metteur en scène espagnol. S'appuyant sur le fait que Puccini n'a jamais achevé l'opéra et que sa fin demeure donc ouverte à diverses interprétations, il choisit de conclure l'œuvre par le suicide de l'héroïne. Après avoir compris la puissance de l'amour à travers le sacrifice de Liù, Turandot se montre incapable d'assumer ce sentiment et, plutôt que de se livrer à son vainqueur, décide de se donner la mort avec le même poignard utilisé par la malheureuse esclave. Une résolution cohérente avec la personnalité traumatisée que cette production attribue au personnage.

La scénographie labyrinthique et *brutaliste* à l'esthétique futuriste, conçue par **Alfons Flores** et composée d'une monumentale structure d'acier gris parcourue d'interminables escaliers, renforce l'idée de hiérarchisation sociale et d'enfermement du peuple. De même, les costumes de **Lluc Castells** instaurent un contraste parfaitement défini entre ceux qui détiennent l'autorité, revêtus de solennité et de caractère rituel, et une population déshumanisée, illustrant

clairement qui exerce le pouvoir et qui le subit. Grâce à un élaboré jeu de clair-obscur et à de puissants contrastes entre lumière et ombre, la conception lumineuse particulièrement soignée de l'Allemand **Urs Schönebaum** construit avec une grande efficacité l'atmosphère traumatique et oppressante voulue par le metteur en scène. À l'issue de la représentation, un public enthousiaste a réservé à l'ensemble des interprètes de longues et chaleureuses ovations.

_____

CRITIQUE, opéra. VALENCIA, Palau de Les Arts, le 16 juin 2026. PUCCINI : Turandot. E. Semenchuck, G. Kunde, C. Lopez Moreno, L. Li… Alex Ollé / Sir Mark Elder. Crédit photographique (c) Miguel Lorenzo / Mikel Ponce

---

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, le 26 janvier 2026. DUKAS : Ariane et Barbe Bleue. P. Murrihy, S. Tro

Santafé, A. Extrémo, G. Buratto… Àlex Ollé (La Fura dels Baus) / Pinchas Steinberg

Le retour d'Ariane et Barbe-bleue de Paul Dukas au Teatro Real de Madrid est aussi somptueux vocalement – Paula Murrihy en rôle-titre – qu'orchestralement sous la direction de Pinchas Steinberg. Plus qu'une dénonciation du féminicide d'après le cruel conte de Perrault, le metteur en scène Àlex Ollé (*La Fura dels Baus)* érige la solidarité féminine en système anti-patriarcal. Coproduite avec l'Opéra de Lyon, cette mise en scène du conte lyrique de Dukas, sur un livret de Maurice Maeterlinck (Opéra-Comique, 1907), investit le vaste plateau du Teatro Real et saisit un public madrilène frappé par la puissance tellurique de l'œuvre. Empêchée de rencontrer le public lyonnais en 2021 en raison de la crise sanitaire, la production avait néanmoins trouvé écho auprès des auditeurs de *France Musique* et d'*Arte Concert*. Sa véritable création scénique a donc lieu à Madrid, dans le cadre d'une saison 2025-2026 placée sous le signe d'une double lecture du conte de Charles Perrault, après *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók (1911), présenté en amont.

Dans le livret concocté par Maurice Maeterlinck, pour Dukas, la séquestration des épouses, victimes du châtelain tyran, respirait le mystère qu'Ariane devait percer. En entremêlant des aspects de l'Ariane mythologique (celle qui fait triompher Thésée du labyrinthe du Minotaure) au narratif du conte, le dramaturge symboliste dépassait son drame P*elléas et Mélisande* que Debussy venait d'adapter (1902) en intégrant ici ses anciennes héroïnes (Sélysette, Mélisande, etc.) dans le harem du tyran domestique. Donnant un tour actuel à cette économie dramaturgique, le metteur en scène **Àlex Ollé** joue sur deux clés de lecture. La lumière (liberté) surplombant les maléfices de l'ombre engendre la seconde, soit la sororité qu'Ariane active chez les épouses qui l'ont précédée. Dès le *Prélude*, accompagnant l'ascension en voiture des mariés vers le château (vidéo contemporaine), la lumière diffusée par Ariane, petite-fille d'Hélios dans la mythologie, vêtue de sa somptueuse robe nuptiale (costumes de **Josep Abril Janer**), s'impose comme le point de ralliement de la quête de vérité et de la future résistance. Captée par des rideaux-tamis successifs, cette lumière est diffusée par des jeux de miroirs qui illustrent l'ouverture successive des portes. Explorées par Ariane, ces colonnes lumineuses (U**rs Schönebaum**) sont aussi labyrinthiques que la psyché du tyran, percée à jour par l'audacieuse Ariane qui saura briser le cycle de violences masculinistes. Cette ascension irrépressible se matérialise progressivement par la scénographie d**'Alfons Flores**, aussi simple qu'efficace.

En décryptant le symbolisme fin-de-siècle et ses motifs emblématiques – les sept portes du souterrain, l'univers des pierreries – le metteur en scène étend la résistance des six épouses à un collectif féminin, composé des invitées du banquet chic de noces (une lecture qui outrepasse ici les données du livret). Face au danger, ce collectif érige son propre refuge au deuxième acte, empilant tables et chaises du festin nuptial, coiffées de lampadaires brandis comme des étendards. De cette barricade improvisée naît une sororité

puissante : l'intimité partagée, libérée par la lumière, ouvre la voie à des jeux ludiques, voire saphiques. Sur cet autel profane féminin, le chant d'Ariane atteint d'ailleurs l'acmé de son registre aigu par paliers : le symbolisme prend donc forme et son ! Au dernier acte, depuis cette même arche, mise à mal par Barbe-Bleue et les hommes (un pouvoir patriarcal systémique ?), les femmes jugent le tyran. Ce dernier est à présent ligoté sur sa chaise (de dos pour le public) par les paysans révoltés. Cette sorte de tribunal féminin prend *in fine* le pouvoir, sans accéder cependant à la libération que prône Ariane l'affranchie. En quittant l'époux et son château, elle en aura réformé la structure sociale au bénéfice de ses consœurs, sans les convertir à l'émancipation.



Cette intelligente ré-actualisation vit grâce à une réalisation musicale quasi optimale. Sous la baguette de

Pinchas Steinberg, l'**Orchestre Symphonique de Madrid** déploie le flot incandescent que Dukas manie en tant qu'adepte du magistère de d'Indy (*Fervaal*) ou de Chausson (*Le Roi Arthus*). Depuis la fosse agrandie, le chef wagnérien et straussien le domestique (*leitmotiv*) sans couvrir les voix, attentif aux transparences de l'après-debussysme lors des premiers échanges féminins (2e acte). Coloriste encore plus subtil que dans *L'Apprenti sorcier,* Dukas dispense des effets de scintillement et d'irisation lors de la scène des pierreries (1er acte), effets qui manquent peut-être de chatoiement ?Rappelons qu'un disciple du compositeur qualifiait cette page synesthésique de « *divination des théories modernes sur les vibrations lumineuses* » (Olivier Messiaen, 1936).

De niveau international, la distribution remplit les attentes d'une partition particulièrement ambitieuse. Dans le rôle au long cours d'Ariane, la mezzo irlandaise **Paula Murrihy** répand la lumière par sa noble gestuelle, la limpidité de son timbre (ses dialogues caméléons avec les flûtes). Sa souplesse mélodique se plie à l'esthétique de la conversation comme aux éclats straussiens, sans la moindre stridence. La prosodie est perfectible, notamment pour préserver l'arc de la phrase (elle s'attache trop à en prononcer les syllabes). Tout aussi engagée, **Silvia Tro Santafé** (nourrice) fait valoir un timbre de mezzo plus corsé et une assurance matriarcale en usant volontiers du registre de poitrine. Stylistiquement crédible, la contralto française **Aude Extrémo** (Sélysette) offre un relief caractérisé à l'épouse la moins soumise, grâce à une juste captation de la prose de Maeterlinck. L'auditeur apprécie le soprano véhément de **Maria Miró** (Mélisande) et le velouté de la mezzo **Renée Rapier** (Bellangère) tandis que **Jaquelina Livieri** (Ygraine) participe de ce « bien chantant » féminin. En cohérence avec cette réactualisation scénique, le jeu de la basse **Gianluca Buratto** (Barbazul) est d'autant plus agressif que ses répliques sont infimes, tout comme celles des trois *comprimari* au dernier acte. Quant au **Chœur du Teatro Real**, la vaillance de ses pupitres assure un contre-pouvoir

qui rivalise avec les pics d’incandescence orchestrale. Leur engagement scénique (en manants lynchant leur seigneur) bat ponctuellement en brèche le symbolisme du drame.

Très différente de la vision poétisée que Stefano Podda et l’Orchestre national du Capitole de Toulouse offraient en 2019 (à Toulouse), cette production spectaculaire du joyau de Dukas prend, elle aussi, toute sa place. Face au franc succès public de la première madrilène, elle affirme sans militantisme la puissance (quasi) invaincue des femmes.

_____

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, le 26 janvier 2026. DUKAS : Ariane et Barbe Bleue. P. Murrihy, S. Tro Santafé, A. Extrémo, G. Buratto… Àlex Ollé (La Fura dels Baus) / Pinchas Steinberg. Crédit photographique (c) Javier del Real

---

CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 3 novembre 2023. MONTEMEZZI : L’amore dei tre re. E. Stavinsky, R. Burdenko, G.

Beruggi, C. Isotton… Alex Ollé /Pinchas Steinberg.

Après soixante-dix ans d’absence le chef-d’œuvre d’Italo Montemezzi revient sur la scène du temple milanais. Une production exemplaire, casting impeccable et mise en scène d’une redoutable efficacité.

Créé à la scala de Milan il y a cent-dix ans, le 10 avril 1913, puis régulièrement repris jusqu’en mai 1953, *L’amore de’ tre re* était donc absent de son lieu de création depuis plus de soixante-dix ans. Œuvre inclassable, qui lorgne aussi bien du côté de Wagner (le duo d’amour de Tristan) que de Debussy par son symbolisme, et aussi de l’*Ernani* de Verdi par son quatuor amoureux. La musique réalise une sorte de synthèse de la tradition italienne du *melodramma* (dans le *declamando*de la ligne de chant, toujours attentif à la prosodie du tecte) et celle plus récente de l’opéra wagnérien (dans le caractère luxuriant du tissu orchestral et la présence de nombreux leitmotive).

Un retour très attendu et très réussi



© Teatro alla Scala/ Brescia e Amisano

L’intrigue, qui s’inspire d’un drame de Sam Benelli que le dramaturge a lui-même adapté en livret, tourne autour du vieux roi aveugle Archibaldo qui attend le retour de son fils Manfredo promis à la belle Fiora. Celle-ci est en réalité éprise d’Avito ; son attitude distante vis-à-vis de Manfredo revenu de la guerre confirme chez le vieux souverain – qui n’est pas non plus insensible aux charmes de la jeune femme – ses soupçons de trahison. Tout le second acte (clin d’œil à *Tristan*) est constitué par un long duo d’amour (qui anticipe celui de la *Fiamma* de Respighi, autre opéra décadent et symboliste postérieur d’une vingtaine d’années), acmé du drame qui voit l’arrivée du mari trompé, la tentative d’assassinat du roi et le meurtre par ce dernier de la jeune femme adultère. Le dernier acte, funèbre, montre le corps exposé de Fioria dont les lèvres ont été empoisonnées par le roi afin de découvrir l’identité de l’amant. Avito lui donne un dernier

baiser et meurt après avoir révélé sa culpabilité et invité Manfredo à se venger. Ce dernier, magnanime, pardonne à sa femme ainsi qu'à Avito et donne à son tour un dernier baiser à son épouse morte. À son arrivée, le roi découvre son fils sans vie : son apparent triomphe se transforme en désespoir.

La lecture d'**Àlex Ollé** et de **La Fura dels Baus** rend assez bien l'atmosphère sombre et tragique de l'intrigue. Toute l'action se situe dans le château du roi, dans une vaste salle, sur une terrasse, puis dans la crypte. Les décors d'**Alfons Flores** (des centaines de chaînes faisant office de rideau, évoquent tour à tour les murs et les couloirs de la forteresse), magnifiés par les lumières de **Marco Filibeck**, et les costumes sobres mais fort suggestifs de **Lluc Castells**, rendent assez bien la dimension claustrophobique et labyrinthique de ce drame passionnel situé dans un Moyen-Âge réinventé du temps des Barbares, cher au XIXe siècle finissant. Le vide apparent de la scène (les accessoires sont peu nombreux : un grand lit au début de l'opéra, un tombeau recouvert de fleurs à la fin) renforce l'atmosphère étouffante du drame.

Dans le rôle écrasant du roi, la basse russe **Evgeny Stavinsky** possède un timbre sombre et sonore, d'une grande ductilité et autorité et une réelle présence scénique qui contraste avec ses mouvements limités par sa cécité. Le baryton, russe lui aussi, **Roman Burdenko**, campe avec brio le rôle de Manfredo ; son timbre, d'une belle assise et d'une grande amplitude, convainc parfaitement, notamment dans le registre aigu, toujours bien projeté. Son rival Avito est incarné par le ténor **Giorgio Berrugi**, à la voix chaude et cristalline, parfois en difficulté dans les notes aiguës, défaut compensé par une diction impeccable. La plus méritante cependant, est incontestablement la soprano **Chiara Isotton** dans le rôle de Fioria. Une voix d'une grande souplesse, à la fois sombre et d'une agilité stupéfiante, sensuelle et passionnée, dans les aigus émis avec une facilité déconcertante, comme dans les graves et le medium d'une belle

amplitude sonore. Les autres rôles sont de belle tenue, le Flaminio lumineux de **Giorgio Misseri**, la voix éclatante et pure d'**Andrea Tanzillo**, sans défaut les brèves interventions de **Cecilia Menegatti** (un jeune enfant), **Lucia Spruzzola** (une jeune fille), **Daniela Salvo** (une vieille) et **Fan Zhou** (une servante), tandis que les chœurs, qui interviennent de manière incisive dans le dernier acte, sont dirigés avec assurance par **Alberto Malazzi**.

Dans la fosse, **Pinchas Steinberg** (qui remplace Michele Mariotti), connaît bien l'œuvre qu'il a dirigée à plusieurs reprises. Sa direction est à la fois précise et pleine d'entrain, respectant la dimension à la fois austère et érotique de la partition, oscillant avec brio entre tension contenue et lyrisme voluptueux.

Compte-rendu. Milan, Théâtre de la Scala, Montemezzi, *L'amore dei tre re*, 3 novembre 2023. Evgeny Stavinsky (Arcibaldo), Roman Burdenko (Manfredo), Giorgio Berrugi (Avito), Giorgio Misseri (Flaminio), Andrea Tanzillo (Un giovanetto), Cecilia Menegatti (Un fanciullo), Chiara Isotton (Fiora), Fan Zhou (Ancella), Silvia Spruzzola (Una giovanetta), Daniela Salvo (Una vecchia), Àlex Ollé / La Fura dels Baus (mise en scène), Alfons Flores (décors), Lluc Castells (costumes), Marco Filibeck (lumières), Orchestre et chœur du théâtre de la Scala, Pinchas Steinberg (Direction). Photos : © Teatro alla Scala/ Brescia e Amisano

CRITIQUE, opéra. PARIS, ONP, le 22 janv 2023. VERDI : Il trovatore. Carlo Rizzi / Alex Ollé (La Fura dels Baus).

Créée en 2016, puis reprise en 2018, la production imaginée par le trublion catalan Alex Ollé (compagnie La Fura dels Bauls), revient à Paris en faisant salle comble, ce qui montre l'attrait toujours aussi vif pour l'un des plus grands succès populaire de Verdi, jamais démenti depuis sa création en 1853 (voir notre présentation de l'ouvrage : https://www.classiquenews.com/le-trouvere-de-verdi/).

Redoutablement efficace, la musique de Verdi semble se mouler en une sorte d'évidence fluide, faisant la part belle à la mélodie, d'une inspiration soutenue tout du long. Plus faible, le livret abuse des références à des scènes passées, racontées peu à peu par les protagonistes, tout en offrant des rebondissements au romantisme certes spectaculaires, mais peu cohérents. La mise en scène très visuelle d'**Alex Ollé** ne s'embarrasse pas de donner davantage de consistance au livret, en reléguant au loin les péripéties individuelles, contrairement à d'autres mises en scène plus poussées sur ce point (voir notamment la lecture théâtrale de Dmitri Tcherniakov, imaginée en 2012 à Bruxelles https://www.classiquenews.com/dvd-verdi-il-trovatore-tcherniakov-2012/).

La grande Histoire au temps de la Première guerre

C’est davantage la grande histoire qui intéresse Ollé, qui nous saisit d’emblée par sa transposition inattendue au temps de la Première guerre mondiale, où plusieurs soldats apparaissent dans les tranchées avec leur masque à gaz. Cette atmosphère anxiogène fait symboliquement roder la mort par tous les interstices, en un labyrinthe des passions humaines exacerbées. Avec ses 24 monolithiques soulevés alternativement pour figurer les nouvelles scènes, l’élaboration de la scénographie se fait à vue, en une sorte de ballet aussi élégant que splendide dans son abstraction géométrique – le tout admirablement magnifié par la variété des éclairages. Ce travail inhabituellement sage de la part du Catalan trouve quelques idées percutantes, mais sans doute trop rares, tel que l’arrêt subi de l’ensemble du choeur et des protagonistes du drame à la fin du II, lorsque Leonora semble se parler à elle-même, en un moment irréel et fascinant.

Le plateau vocal réuni se montre de tout premier plan, même si sa diversité stylistique peut interroger : on croit peu en effet à la force de caractère bien pâlote d’Anna Pirozzi pour résister au ténébreux Comte de Luna d’**Etienne Dupuis**. Superbe de noirceur, le baryton québecquois imprime une intensité à chacune de ses apparitions, du fait de son attention au sens, portée par une couleur vocale rayonnante, dont on pourra seulement regretter une intonation un rien nasale par endroit (dans les parties apaisées et quelques débuts de phrasés). A ses côtés, **Anna Pirozzi** compense son peu d’investissement dramatique par ses moyens techniques considérables, entre largeur de l’émission en pleine voix et puissance

impressionnante de facilité. Elle montre toutefois quelques limites dans les accélérations, en manquant d'agilité, ce qui explique peut-être cette sensation de chant trop prudent, pénible sur la durée. Avec cette chanteuse, les amateurs de beau chant sont à la fête, quand ceux qui préfèrent le théâtre sont condamnés à ronger leur frein. Le Manrico de **Yusif Eyvazov** apparait tout aussi problématique, du fait d'une projection bien pâle en première partie de soirée, surtout pénalisante dans les ensembles. On note aussi une propension à recourir à un vibrato trop prononcé dans le suraigu. Le troisième acte le montre toutefois à son avantage, lorsque les graves sont plus sollicités, ce qui lui permet de faire valoir un style jamais pris en défaut.

On lui préfère toutefois grandement le chant radieux et mordoré de **Judit Kutasi**, qui fait là des débuts réussis à l'Opéra de Paris, à force de rondeur d'émission, de résonance lumineuse, d'intentions dramatiques, sans effets appuyés. C'est là du grand art dans ce rôle, digne des plus grandes. On aime aussi la prestation solide de **Roberto Tagliavini** en Ferrando, bien épaulé par un choeur de l'Opéra de Paris, qui montre là sa parfaite connaissance de la partition. On note enfin la direction tout en dentelle de **Carlo Rizzi**, qui allège la pâte orchestrale globale pour faire ressortir plusieurs détails d'orchestration, ce qui met également en avant les interprètes. Cette vision chambriste, un rien trop évanescente par endroits, se montre d'une belle tenue tout du long, à même d'épouser les couleurs du drame sans effets de manche.

CRITIQUE, opéra. OPERA BASTILLE, à PARIS, le 22 janvier 2023. VERDI : Il trovatore. Avec Etienne Dupuis (Il Conte di Luna), Anna Pirozzi (Leonora), Judit Kutasi (Azucena), Yusif Eyvazov

(Manrico), Roberto Tagliavini (Ferrando), Marie-Andrée Bouchard-Lesieur (Ines), Samy Camps (Ruiz), Shin Jae Kim (Un vieux gitan), Chao Hoon Baek (Un messager), Chœur de l’Opéra national de Paris, Alessandro Di Stefano (chef de chœur), Orchestre de l’Opéra national de Paris, Carlo Rizzi, direction / mise en scène, Alex Ollé (La Fura dels Baus). A l’affiche de l’Opéra national de Paris jusqu’au 17 février 2023. Photo © Charles Duprat / OnP