

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, les 24 et 29 septembre 2026. PUCCINI : Manon Lescaut. S. Radvanovsky /S. Hernández, M. Fabbiano /J. de Leon, L. Meachem /S. Mechlinski... Carlos Wagner / Nicola Luisotti

Après cent vingt et un ans d'absence, le *Teatro Real* de Madrid s'est acquitté d'une dette historique en ressuscitant, pour ouvrir sa saison 2026-2027, l'un des grands titres du répertoire italien : *Manon Lescaut* de Giacomo Puccini.

Troisième opéra du catalogue puccinien, cette œuvre constitua, grâce à l'extraordinaire richesse de son écriture musicale, le premier grand triomphe de Puccini et sa consécration définitive comme héritier de Giuseppe Verdi, alors considéré comme le père incontesté de l'opéra italien.

Créée au *Teatro Regio* de Turin en 1893, *Manon Lescaut* s'inspire du célèbre roman *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731) de l'écrivain français Antoine François Prévost. La rédaction du livret mobilisa une véritable légion de collaborateurs : Luigi Illica, Giuseppe Giacosa, Marco Praga et Domenico Oliva, auxquels s'ajoutèrent

Puccini lui-même et son éditeur Giulio Ricordi. L'attrayante histoire imaginée par Prévost a inspiré de nombreux compositeurs – Auber, Massenet, Puccini et Henze, entre autres – qui l'ont portée à la scène lyrique selon des perspectives très différentes. Toutes ces adaptations ont cependant pour figure centrale une protagoniste à la personnalité aussi complexe que fascinante : Manon, prisonnière d'une beauté troublante et séduisante, tiraillée entre son irrépensible penchant pour le luxe, les plaisirs et la sécurité matérielle, et l'amour passionné qu'elle éprouve pour le chevalier Des Grieux. Un conflit de désirs dans lequel la quête d'une existence confortable cohabite, non sans contradictions, avec la nécessité de conserver auprès d'elle l'homme qu'elle aime.



Réunissant quelques-uns des noms les plus en vue du monde lyrique actuel, la distribution vocale constitua elle aussi l'un des grands piliers de la représentation, mettant pleinement en valeur la richesse de l'écriture vocale de chacun des personnages. Dans le rôle particulièrement exigeant

de Manon, **Sondra Radvanovsky** et **Saïoa Hernández** se distinguèrent par des prestations vocalement irréprochables et un engagement scénique hors du commun. La soprano canado-américaine mit au service de son personnage un instrument d'une ampleur considérable, robuste, doté d'un beau médium et d'aigus fermes et puissants, maîtrisé grâce à une solide technique. Elle offrit ainsi un chant riche en contrastes, sculpté de demi-teintes et de *filati* d'une exquise facture. Son timbre sombre, métallique et dramatique trouva dans le dernier acte, et plus particulièrement dans son aria finale, « *Sola, perduta, abbandonata* », le terrain idéal pour déployer tout son potentiel. Saïoa Hernández, quant à elle, offrit une Manon sensible et sensuelle, portée par un instrument ample, homogène et d'un riche éclat, ainsi que par un chant délicat, toujours empreint d'émotion.

Le ténor américain **Michael Fabiano**, qui faisait à cette occasion ses débuts dans le rôle de Des Grieux, ne fut pas à la hauteur des attentes. Ses bonnes intentions ne trouvèrent pas de véritable répondant dans sa prestation vocale. Son évolution récente vers un répertoire de plus grand poids dramatique semble avoir eu des répercussions sur la qualité de son chant, ce qui se fit particulièrement sentir au cours des deux premiers actes, où l'écriture exige un phrasé éminemment lyrique. C'est précisément là que le ténor montra ses limites : installé dans un *forte* presque permanent, incapable de construire un *legato* homogène et rencontrant des difficultés à satisfaire avec suffisamment de sûreté aux exigences de la partition dans l'aigu. Sa prestation gagna néanmoins en consistance au fil de la soirée et, si elle finit par trouver une certaine assise, ce fut davantage grâce à la véhémence de son engagement théâtral qu'à la qualité de son chant. En alternance dans le rôle, le ténor espagnol **Jorge de León** remporta en revanche un immense triomphe. Parfaitement en adéquation avec les exigences de Des Grieux et dans une soirée où il semblait particulièrement inspiré, il fit valoir une voix brillante, au médium ample et dense, souple et puissante,

qu'il administra avec maîtrise et autorité aussi bien dans les passages de caractère lyrique que dans les moments de plus grande intensité dramatique. La richesse de l'instrument, le contrôle de l'émission et l'intention avec laquelle il cisela chaque phrase furent à l'origine de certains des moments de plus haute excellence vocale de la soirée. Il convient également de souligner la magnifique entente avec sa partenaire, Saioa Hernández, qui se traduisit par une remarquable alchimie scénique et, surtout, par un enrichissement réciproque chaque fois que leurs deux voix se rencontrèrent sur scène. *Chapeau !*

Dans le rôle du sergent Lescaut, frère cynique, joueur et intéressé de la protagoniste, le baryton américain **Lucas Meachem** livra une prestation correcte, soutenue par une voix solide et homogène, aux graves magnifiquement timbrés. Dans le même rôle, le baryton polonais **Szymon Mechliniski** constitua une agréable surprise : doté d'une voix lyrique aux couleurs sombres, expressive et généreuse, il sut tirer le meilleur de chacune de ses interventions. Quant à la basse italienne **Pietro Spagnoli**, dans le rôle du trésorier royal Geronte di Ravoir, il compensa une prestation vocale de peu d'envergure par un grand métier théâtral et une remarquable attention portée au texte. Les ténors **Alejandro del Cerro** et **Albert Casals** défendirent avec de bons moyens vocaux le rôle de l'étudiant Edmondo. Très remarquée également, la prestation de la soprano argentine **Mercedes Gancedo**, qui brilla de tout son éclat dans l'ariette du Madrigal au deuxième acte. Dans les rôles secondaires, **Javier Castañeda** (l'aubergiste et le capitaine de marine), **Mikeldi Atxalandabaso** (le maître de danse et le réverbère) et **Javier Franco** (le sergent des archers) firent preuve de métier et de solidité. Le chœur de la maison, placé sous la direction de l'Argentin **José Luis Basso**, fit une nouvelle fois montre de sa solide préparation et de son remarquable fondu, avec une prestation particulièrement convaincante, tant dans le chœur des étudiants du premier acte que dans la scène du port du Havre

au troisième acte.



À la tête de l'**Orchestre du Teatro Real**, l'Italien **Nicola Luisotti**, premier chef invité, fut lui aussi l'un des grands triomphateurs de cette reprise, livrant l'une de ses meilleures prestations au *Teatro Real*, avec une lecture riche de lyrisme, de nuances et de tension dramatique. Il se montra également beaucoup plus attentif que d'habitude au volume de l'orchestre, établissant un équilibre salutaire avec les voix, auxquelles il permit de respirer et de se projeter sans être éclipsées par la fosse. L'*Intermezzo*, construit avec une remarquable richesse de couleurs et une tension toujours croissante, fut particulièrement réussi.

Loin de faire l'unanimité, la production scénique, coproduite avec l'*Oper Köln*, suscita des réactions contrastées et donna largement matière à discussion. La proposition du metteur en scène vénézuélien **Carlos Wagner**, à fort caractère symbolique, situe toute la tragédie dans un unique espace circulaire en mouvement, dominé par un carrousel qui se transforme d'un acte à l'autre et sert de fil conducteur à la représentation. Le dispositif évoque la roue de la fortune et, surtout, l'impossibilité d'échapper à un destin qui se répète : ses rotations incessantes suggèrent un mouvement perpétuel qui, en réalité, ne mène nulle part, puisque chaque fuite de Manon et de Des Grieux les ramène toujours au même point. Dans cette production, Manon n'apparaît pas comme une femme uniquement mue par la cupidité ou l'hédonisme, mais comme la victime d'une société dominée par les hommes, dans laquelle sa beauté constitue pratiquement la seule ressource dont elle dispose pour survivre. Le luxe n'est donc pas seulement une tentation, mais aussi un piège : ce qui semble lui offrir la liberté finit par devenir sa propre prison. Le déplacement de l'action de la France et de la Louisiane de la seconde moitié du XVIII^e siècle vers les années quarante ou cinquante du siècle dernier crée à plusieurs reprises un décalage entre ce qui se dit et ce qui se voit sur scène.

Cette vision conduit même Manon à exécuter un numéro de *pole dance* aux côtés de deux danseurs en caleçon, au grand effroi de la frange la plus conservatrice du public de la maison. Dans l'ensemble, les mouvements des interprètes et des masses chorales étaient bien réglés. Plusieurs choix se révélèrent en revanche pour le moins discutables : l'importance accordée aux femmes déportées au troisième acte, dont la présence prend une telle ampleur qu'elle finit par reléguer Manon et Des Grieux au second plan à un moment qui devrait être centré sur eux ; l'apparition d'autres prostituées dans le désert du quatrième acte, alors que la scène devrait montrer uniquement le couple protagoniste ; et la décision de Wagner de faire mourir Des Grieux, bouleversant ainsi complètement le dénouement conçu

par Puccini. Reste enfin le déplacement de l'*Intermezzo*, placé au début du quatrième acte au lieu d'ouvrir le troisième, comme l'avait voulu Puccini. Un choix pour le moins surprenant : Wagner aurait-il estimé que le compositeur s'était trompé ? La scénographie circulaire de l'Allemand **Frank Philipp Schlössmann**, les costumes soignés du créateur anglais **Jon Morrell** et le travail minutieux sur les lumières de l'Allemand **Nicol Hungsberg** contribuent à donner corps à la vision de Wagner : donner l'illusion que les personnages se déplacent alors qu'en réalité ils reviennent toujours au même point, dans une esthétique fortement inspirée du cinéma.

Lors des saluts finaux, les applaudissements furent avant tout pour les interprètes, la production s'étant heurtée aux attentes d'une bonne partie du public, qui espérait une autre lecture et s'est retrouvé face à une proposition scénique dont plusieurs des choix de Wagner lui ont semblé difficiles à comprendre.

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, les 24 et 29 septembre 2026. PUCCINI : Manon Lescaut. S. Radvanovsky /S. Hernández, M. Fabbiano /J. de Leon, L. Meachem /S. Mechliniski... Carlos Wagner / Nicola Luisotti. Crédit photo (v) Javier del Real

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, les 1er et 2 juillet 2026. P. Beczala / C. Albello, M. Rebeka / S. Hernandez, A. Rucinski / J.J. Rodriguez... Francisco Negrin / Nicola Luisotti

Pour clore sa saison 2025-2026, le *Teatro Real* de Madrid a choisi l'un des titres les plus emblématiques du répertoire lyrique : *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi qui, aux côtés de *Rigoletto* et de *La Traviata*, forme la célèbre « trilogie populaire », composée par le maître italien au sommet de sa maturité artistique. Le livret, commencé par Salvatore Cammarano puis achevé, après la mort de celui-ci, par le jeune Leone Emanuele Bardare, est tiré de la célèbre tragédie éponyme d'Antonio García Gutiérrez. Il s'agit d'un drame romantique situé au Moyen-Âge dont le protagoniste rompt avec l'archétype du héros classique, guidé par le sens du devoir et de la responsabilité, pour incarner pleinement la figure du héros romantique, voué à un destin aussi cruel qu'inéluctable.

Pour cette nouvelle série de représentations, le *Teatro Real*

n'a pas lésiné sur les moyens, réunissant quatre distributions de haut vol composées de quelques-uns des plus grands chanteurs de la scène lyrique actuelle. Dans les deux premières distributions, l'engagement du ténor polonais **Piotr Beczała** s'imposa comme l'un des plus judicieux choix de distribution. Il remporta un éclatant succès personnel dans le rôle du rebelle Manrico, auquel il prêta une incarnation vocalement irréprochable et d'un engagement de tous les instants. Difficile de demeurer insensible devant une telle démonstration de moyens : une voix de ténor *lirico-spinto* au souffle héroïque et à l'ardeur juvénile, une projection exemplaire, des aigus puissants et parfaitement assurés, sans oublier un phrasé d'une souveraine élégance. Dans « *Di quella pira* », il électrisa littéralement la salle, suscitant une ovation telle qu'une partie du public réclama un *bis* qui, fort heureusement pour la continuité dramatique de l'ouvrage, ne fut pas accordé. Le ténor espagnol **Celso Albelo** lui succéda avec un Manrico digne des plus grands éloges, faisant naturellement ressortir la veine la plus lyrique du personnage. Son « *Ah! sì, ben mio* » fut un véritable modèle de virtuosité, prélude à une « *Di quella pira* » lancée avec des aigus éclatants, sûrs et d'une déconcertante aisance, qui acheva de conquérir le public. L'un des sommets de son interprétation fut toutefois atteint dans la scène finale, où il sut insuffler à son chant une émotion d'une rare intensité.



En comte de Luna, rival de Manrico aussi bien sur le champ de bataille que dans son amour pour Leonora, le baryton polonais **Artur Ruciński** livra une prestation de tout premier ordre, rendant pleinement justice à l'un des plus beaux rôles que Verdi ait écrits pour la tessiture de baryton. Son chant, d'une irréprochable facture, séduisit par la beauté d'un timbre parfaitement homogène, la noblesse du phrasé et une expressivité constamment mise au service de la vérité psychologique du personnage. Dans la seconde distribution, le baryton espagnol **Juan Jesús Rodríguez**, l'une des grandes figures du chant lyrique espagnol et une référence incontestée dans le répertoire verdien actuel, signa l'une des prestations les plus marquantes de la soirée. Son comte de Luna, d'un tempérament fougueux et d'une autorité scénique peu commune, s'imposa avec une force irrésistible. Doté d'un instrument ample et robuste, servi par un noble timbre sombre, il domina son rôle avec une souveraine assurance et un style exemplaire.

Pour ce qui est des voix féminines, la soprano lettone **Marina Rebeka** laissa, à l'instar de plusieurs de ses partenaires, entrevoir la solide formation belcantiste qui a marqué les débuts de sa carrière. Son magnifique instrument, d'une grande luminosité, qui s'est étoffé au fil des années sans rien perdre de sa beauté de timbre, aborda avec une remarquable aisance la redoutable écriture de Leonora. La qualité du *legato*, la virtuosité des vocalises et une émission constamment homogène et naturelle comptaient parmi les principaux atouts de son interprétation. À cela s'ajoutaient une ligne de chant d'une rare élégance, enrichie de superbes filati et de longues tenues d'une maîtrise exemplaire. Ses plus beaux moments se situèrent dans la première partie de l'ouvrage, notamment dans son air d'entrée, « *Tacea la notte*

placida », où, au-delà des qualités déjà évoquées, elle fit preuve d'une technique souveraine et d'une palette de nuances particulièrement raffinée mesure que le drame gagnait en intensité et que le personnage exigeait un engagement plus affirmé sur le plan dramatique, son interprétation se fit plus mesurée et plus contrôlée, sans toutefois atteindre toute la force dramatique que réclame le rôle. Sa compatriote espagnole **Saïoa Hernández**, dont la voix de soprano dramatique, généreuse par le volume, riche en harmoniques et dotée d'un timbre éclatant, pouvait paraître, de prime abord, moins adaptée aux exigences belcantistes de Leonora, signa pourtant une magnifique prestation. Forte d'une technique solidement assise, elle sut mettre son imposant instrument au service de l'écriture verdienne, franchissant avec une remarquable aisance les redoutables coloratures du premier acte et offrant un chant constamment maîtrisé, nourri de finesse et de sensibilité. Dans « *D'amor sull'ali rosee* », le bouleversant « *Miserere* » ainsi que la cabalette « *Tu vedrai che amore in terra* », elle parvint à concilier avec un remarquable équilibre intensité dramatique et sécurité vocale.



Les deux Azucena, incarnées par la mezzo-soprano ouzbèke **Ksenia Dudnikova** et la Géorgienne **Anita Rachvelishvili**, laissèrent toutes deux une excellente impression. La première fit entendre une belle voix, homogène, compacte et d'une projection généreuse. En revanche, sur le plan dramatique, l'interprète ne parvint pas toujours à restituer toute la complexité psychologique du personnage. Une fréquentation plus régulière du rôle devrait lui permettre d'en affiner la caractérisation et d'en enrichir les nuances. Les moyens vocaux, eux, sont indéniables. Plus aguerrie dans le rôle, Anita Rachvelishvili campa une Azucena volcanique, portée par une vocalité impressionnante et une présence scénique souveraine. Sa voix, ample, dotée d'un registre central d'une remarquable puissance et conduite avec une intelligence constante, offrit quelques-uns des moments les plus marquants de la soirée, notamment dans « *Condotta ell'era in ceppi...* », où elle déploya des graves d'une profondeur vertigineuse, ainsi que dans un « *Rallenta, o barbari* » d'une véhémence presque démesurée. Dans le rôle de Ferrando, capitaine au

service du comte de Luna, la basse polonaise **Krzysztof Bączyk** imposa une présence d'une grande solidité grâce à une voix sombre, chaleureuse et parfaitement timbrée. Son incarnation se révéla tout aussi convaincante sur le plan dramatique. Les sopranos espagnoles **Rocío Faus** et **Mar Morán** furent irréprouchables dans leurs brèves interventions en Inès, la fidèle confidente de Leonora. Quant aux rôles secondaires de Ruiz et du Messenger, ils furent efficacement défendus par les ténors **Fabián Lara** et **Moisés Marín**.

Comme à son habitude, le **Chœur du Teatro Real** se montra irréprouchable, confirmant une nouvelle fois l'excellent niveau atteint sous la direction de **José Luis Basso**. À la tête de l'**Orchestre du Teatro Real**, le chef italien **Nicola Luisotti**, véritable spécialiste de Verdi, dirigea avec une énergie communicative et inépuisable une lecture d'un souffle dramatique constant, d'un authentique style verdien et d'une concertation exemplaire.

Créée au Teatro Real en 2019, la mise en scène de **Francisco Negrín**, sans séduire particulièrement par son esthétique, avait néanmoins le mérite de rester fidèle au livret tout en apportant une véritable cohérence dramatique à l'un des ouvrages les plus délicats à porter à la scène, dans la mesure où les principaux événements de l'intrigue ne sont jamais représentés, mais seulement rapportés par les personnages. Conscient de cette difficulté, Negrín fonde toute sa lecture sur la mémoire et l'obsession du passé. La véritable action dramatique réside ici dans le souvenir : tous les personnages vivent sous l'emprise d'événements anciens qui détermineront inexorablement leur destin. Azucena demeure hantée par le supplice de sa mère, brûlée vive sur le bûcher, mais aussi par l'erreur tragique qui l'a conduite à jeter son propre enfant dans les flammes. Ces deux traumatismes nourrissent son désir de vengeance et font du feu le symbole omniprésent de sa souffrance. Manrico ne parvient pas davantage à se libérer de son passé : il a jadis épargné le comte de Luna lorsqu'il

aurait pu le tuer, et cette faute, conjugée aux circonstances qui les entourent, condamne irrémédiablement son amour pour Leonora. Quant au Comte, il demeure prisonnier d'une passion sans retour. Aucun des protagonistes ne parvient véritablement à vivre le présent, tous restant captifs de leurs souvenirs.

Pour donner corps à cette dimension psychologique, Negrín recourt à une esthétique résolument symbolique où le feu et les fantômes du passé occupent une place centrale. Apparaissent ainsi sur scène la mère d'Azucena et l'enfant qu'elle sacrifia par erreur, devenus les incarnations des remords et des obsessions qui hantent la gitane. Le souvenir cesse dès lors d'être un simple récit pour devenir le véritable moteur de l'action scénique, éclairant une intrigue réputée complexe tout en renforçant l'implication émotionnelle du spectateur. La direction d'acteurs, en revanche, tant pour les solistes que pour les masses chorales, ne paraît pas suffisamment aboutie, donnant souvent le sentiment de relever davantage de l'initiative des interprètes que d'une véritable pensée théâtrale. La scénographie de **Louis Désiré**, à la fois symbolique, minimaliste et intemporelle, en parfaite adéquation avec la vision de Francisco Negrín, place la psychologie des personnages au cœur du dispositif en les enfermant dans un vaste cube vide dont ils semblent incapables de s'échapper. Dans cet espace clos, le feu ramène sans cesse le passé au présent. Divers éléments scéniques évoquent également l'écoulement inexorable du temps et le désir des protagonistes de remonter le cours des événements afin d'en modifier l'issue. Dans le même esprit, les costumes, également signés **Louis Désiré** et dominés par une palette de tons sombres, ainsi que les lumières de **Bruno Poet**, fondées sur des éclairages froids et une atmosphère spectrale, contribuent à renforcer l'idée de personnages prisonniers d'un passé dont ils ne parviennent pas à s'affranchir.

**CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, les 1er et 2 juillet
2026. Francisco Negrin / Nicola Luisotti. Crédit
photographique (c) Javier del Real**