

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 *Pelléas 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 **Alex 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 (**Urs 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 outrepassse 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 chatolement ? 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 *declamandode* 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 Fiora 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'**Alex 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, évoquant 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 médium 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 Stavinisky (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