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 irrépressible 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 **Saioa 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. Saioa 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 Mechlinski** 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 XVIIIe 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. Mechlinski… Carlos Wagner / Nicola Luisotti. Crédit photo (v) Javier del Real

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, le 10 juin 2026. GOUNOD : Roméo et Juliette. J. Camarena / I. Jordi, N. Sierra / V. Santoni, B. Appl / C. Pachon, R. Tagliavini / J. Teitgen… Thomas JOLLY / Carlo RIZZI

Il était particulièrement significatif que l'opéra *Roméo et Juliette* de Charles Gounod n'ait pas été représenté sur la scène du *Teatro Real* depuis plus d'un siècle, une absence difficilement explicable s'agissant de l'un des ouvrages les plus populaires et emblématiques du répertoire lyrique français. Certes, l'œuvre avait été donnée en 1987 au *Teatro de la Zarzuela* avec la participation du légendaire ténor espagnol Alfredo Kraus – représentations auxquelles cette reprise très attendue rendait hommage –, mais son retour sur la première scène madrilène relevait d'une véritable réparation historique et constituait, à lui seul, un grand événement.

Pour célébrer ce retour, le *Teatro Real* n'a pas lésiné sur les moyens en proposant, en coproduction avec l'Opéra national de Paris, la monumentale et foisonnante mise en scène du comédien

et metteur en scène français **Thomas Jolly**, tout en réunissant une distribution vocale d'une remarquable solidité et d'un engagement exemplaire.

À commencer par Juliette, incarnée par la charismatique soprano américaine **Nadine Sierra** qui, dans un état de grâce manifeste et dans un rôle taillé sur mesure pour ses qualités, a livré une interprétation proche de l'idéal, confirmant qu'elle compte aujourd'hui parmi les plus grandes titulaires du personnage. Dotée d'une voix au lyrisme généreux, souple et lumineux, soutenue par une technique irréprochable, elle a fait preuve d'une admirable aisance dans les vocalises de la célèbre valse d'entrée, « *Je veux vivre…* », prélude éclatant à une incarnation dont l'intensité dramatique n'a cessé de croître jusqu'à atteindre son sommet dans l'air du troisième acte « *Amour, ranime mon courage…* », servi par une ligne de chant d'une grande pureté, de magnifiques graves et une palette d'inflexions expressives d'une rare richesse. Alternant dans le rôle avec une approche plus intériorisée, la soprano française **Vannina Santoni**, qui faisait ses débuts *in loco*, a proposé une Juliette plus retenue, mais extrêmement soignée, portée par une voix au timbre clair et généreux, nuancée avec goût et précision et servie par une présence scénique très naturelle.

Dans le rôle de Roméo, le ténor mexicain **Javier Camarena** s'est acquitté de sa tâche avec professionnalisme, sans toutefois trouver dans le répertoire romantique français un terrain particulièrement favorable à l'épanouissement de toutes les qualités de son instrument. Son émission homogène, l'étendue de sa tessiture et son aisance dans les aigus s'accompagnaient d'une diction raffinée, mais le personnage requiert une progression dramatique qu'il n'a guère été en mesure de déployer pleinement. Son air « *Ah ! Lève-toi, soleil !* » a davantage séduit par l'irréprochable maîtrise vocale que par sa portée émotionnelle. Dans la même partie, le ténor espagnol **Ismael Jordi** a remporté un véritable triomphe avec un Roméo

noble, passionné et séduisant, servi par un style d'une grande élégance et une adéquation vocale idéale aux exigences du rôle. Ses duos avec Vannina Santoni, avec laquelle il entretenait une remarquable alchimie, ont offert quelques-uns des plus beaux moments de la soirée.



Du côté des Montaigu, les débuts du baryton allemand **Benjamin Appl** ont été particulièrement remarqués. En Mercutio, il a fait valoir une voix élégante et riche en couleurs, ainsi qu'un chant d'un raffinement exquis, quoique d'une expressivité relativement contenue. Le baryton espagnol **Carles Pachón**, au tempérament plus extraverti et démonstratif, a quant à lui proposé un cousin de Roméo impulsif et provocateur, soutenu par des moyens vocaux de grande qualité et une solide présence scénique, captivant l'attention à chacune de ses apparitions. Dans le rôle travesti de Stéphano, la mezzo-soprano française **Héloïse Mas** – comme l'espagnole

Carmen Artaza – se sont distinguées par la fraîcheur et l'agilité de leurs voix, la première se montrant particulièrement fidèle au style français, la seconde conférant au personnage un caractère plus insolent et moqueur. Le Benvolio de **Pablo Martínez** s'est également révélé tout à fait satisfaisant.

Chez les Capulet, le basse-baryton français **Laurent Naouri** a incarné un patriarche autoritaire et violent, avec l'aisance naturelle de l'artiste rompu aux plus grandes scènes. Dans le rôle du fougueux Tybalt, le jeune ténor polonais **Maciej Kwasnikowski** a fait preuve d'un potentiel vocal prometteur et d'un engagement scénique sans réserve, tandis que l'espagnol **David Alegret**, irréprochable sur le plan vocal, s'est montré un peu plus rigide dans son jeu sur scène. Le rôle de Frère Laurent était remarquablement servi par **Roberto Tagliavini** et **Jean Teitgen** : le premier s'est distingué par le velours de son timbre, la profondeur de ses graves et la beauté de son *legato* – et le second par la noirceur de sa couleur vocale et la précision de sa diction. **David Lagares** s'est montré très efficace en Duc de Vérone, tandis que **Sonia Ganassi** campait une Gertrude pleine d'autorité et de ressources dramatiques. Il convient également de saluer la brève mais excellente prestation de **Tomeu Bibiloni** dans le rôle du comte Pâris, ainsi que celle, tout à fait correcte, de **Josep-Ramon Olivé** en Grégorio. Parfaitement préparé sous la direction de **José Luis Basso**, le chœur *maison* a livré une prestation de tout premier ordre.

À la tête de **l'Orchestre du Teatro Real,** le chef italien **Carlo Rizzi** a proposé une lecture animée d'un remarquable souffle théâtral, énergique mais toujours attentive à la ligne lyrique, assurant avec une grande maîtrise l'équilibre entre la fosse et le plateau.

À prendre ou à laisser, la production de **Thomas Jolly**, conçue en coproduction avec l'Opéra national de Paris, se caractérisait par une profusion visuelle et théâtrale

impressionnante, mais aussi par une certaine surcharge scénique qui nuisait parfois à la lisibilité dramatique. Le recours constant aux doubles, aux figurants et aux présences fantomatiques finissait par diluer certains des moments les plus intimes de l'œuvre, détourner l'attention de l'essentiel et, parfois même, faire disparaître les solistes au sein de la foule. Dominée par une monumentale reproduction noire de l'escalier du Palais Garnier installée sur une plateforme tournante, la scénographie de **Bruno de Lavenère** constituait l'un des éléments les plus marquants du spectacle, assurant avec fluidité les transitions et la continuité dramatique. L'action était transposée dans un univers gothique évoquant à la fois l'imaginaire de Tim Burton et celui des comédies musicales de *Broadway,* a été renforcée par les costumes de **Sylvette Dequest**, mêlant références renaissantes et contemporaines à des évocations du XIX^{e} siècle, dans une palette dominée par le blanc, le noir et le rouge, qui contribuait puissamment à façonner l'univers imaginé par le metteur en scène. Les lumières d'**Antoine Travert**, fondées sur de saisissants contrastes de clair-obscur, accentuaient encore l'atmosphère sombre de la proposition et allaient jusqu'à intégrer le public à l'action à certains moments. Inspirée par les langages du théâtre contemporain, la production trouvait également un solide appui dans les chorégraphies de **Joséphine Madoki**, notamment lors du ballet du quatrième acte, où un groupe de « Juliette », vêtues en mariées, composait une image d'une grande puissance visuelle et d'un fort impact scénique.

Au tomber du rideau, l'enthousiasme du public envers les interprètes fut unanime, tandis que la proposition scénique suscita des réactions beaucoup plus partagées, recueillant tout autant les applaudissements que les manifestations de désapprobation.

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, le 10 juin 2026. GOUNOD : Roméo et Juliette. J. Camarena / I. Jordi, N. Sierra / V. Santoni, B. Appl / C. Pachon, R. Tagliavini / J. Teitgen… Thomas JOLLY / Carlo RIZZI. Crzdit photographique (c) Javier del Real

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, le 1er mars (et jusqu'au 24) 2024. WEINBERG : La Passagère (Die Passagierin). A. Majeski, G. Orendt, N. Schukoff, D. Karenas… David Pountney / Mirga Grazinitè-Tyla.

Depuis sa création au Festival de Bregenz, en 2010, *La Passagère* (Die Passagierin) de Mieczyslaw Weinberg a beaucoup voyagé : Varsovie, Londres, Houston, New York, Chicago, mais aussi ici au Teatro Real de Madrid, en 2012. Toujours dans

l’excellente production initiale de David Pountney (accessible en vidéo), elle revient dans la capitale espagnole (en hommage à Gérard Mortier, pour le 10ème anniversaire de sa disparition, et dont on connaissait le goût pour le répertoire contemporain) – dans cette extraordinaire mise en scène qui relève le défi de montrer très concrètement sur scène l’atrocité concentrationnaire. Terminée en 1968, mais d’emblée écartée par la censure soviétique et totalement oubliée ensuite, cette création tardive et un vrai pari, le sujet restant difficile, même aujourd’hui – car les camps de la mort peuvent-ils faire l’objet d’un spectacle ? Cette question, ni la romancière Zofia Posmysz, rescapée d’Auschwitz, ni le compositeur Mieczyslaw Weinberg (1919-1996) n’ont cherché à l’éluder. Et c’est justement cette prise de risque, cette nécessité d’évoquer l’horreur sans voyeurisme, qui font aujourd’hui de cette *Passagère* un opéra fascinant, car personne n’a pu y écrire un mot ou une note sans longuement les méditer en vue d’une émotion maximale.



Polonais juif exilé, fixé à partir de 1943 dans une patrie soviétique d'adoption qui le toléra comme musicien discret, à l'exception d'un bref mais notable séjour dans les geôles staliniennes, Mieczyslaw Weinberg possédait la sensibilité idéale pour traiter un tel sujet. Il l'a fait avec des moyens expressifs très particuliers, proches de ceux de son ami Chostakovitch, mais plus déroutants. La partition de *Die Passagierin* procède par juxtapositions et imbrications de matériaux divers : jazz et danses futiles pour illustrer la croisière, parfois de curieuses tournures qui évoquent Britten, jusqu'au style épuré, réduit parfois à une simple ligne mélodique nue, des séquences d'horreur carcérale. Même si l'on peut s'interroger sur quelques relatifs fléchissements, force est de constater la puissance extraordinaire d'une œuvre que Chostakovitch admirait.

Exemplaire, la production de **David Pountney** réussit à éviter tous les pièges d'un pareil sujet, dont l'horreur paraît incompatible avec une convention scénique. Les superstructures blanches d'un navire en hauteur, les murs gris cendre, les

voies ferrées et les grabats superposés d'un camp de la mort en bas : le décor (conçu par le fidèle **Johan Engels**) reste simple, à la fois irréel et concret. Virtuosité des éclairages (de **Marie-Jeanne Lecca**), intuition irréprochable et sensible du geste juste: Pountney va brillamment jusqu'au bout d'un projet qui restera, à nos yeux, la meilleure production que l'on ait vue signée par lui.

Impossible de résister à la Marta de la soprano américaine **Amanda Majeski**, dont la voix splendide et l'engagement dramatique bouleversent, avec sa vibrante silhouette au crâne rasé. Aux prises avec un rôle beaucoup plus ingrat, la mezzo gréco-américaine **Daveda Karanas**, au tempérament dramatique à haut potentiel, incarne à merveille Lisa, avec ce rien de froideur dont elle parvient à faire un atout supplémentaire. On se régale, comme d'habitude, du timbre de **Nikolaï Schukoff**, dans le rôle du diplomate amant de Lisa, mais aussi de son émission d'une clarté éloquente, le ténor autrichien étant par ailleurs doté d'une projection idéale.Le baryton hongrois **Gyula Orendt** possède une grande voix, cuivrée dans l'aigu, mais puissante et sombre dans le grave, le médium bénéficiant d'une homogénéité indiscutable. On n'oubliera pas de citer non plus la Katja de la soprano russo-britannique **Anna Gorbachyova-Ogilvie**, tout simplement bouleversante dans la chanson russe interprétée par son personnage dans les ténèbres du camp de concentration au II, ni la jeune (dijonnaise) Yvette de la soprano française **Olivia Doray**, tout en fragilité et en émotion également. Distribués efficacement, tous les autres rôles, dont bon nombre de petites interventions d'une importance stratégique, fonctionnent à merveille, l'opéra étant donné en plusieurs langues, reflet du cosmopolitisme forcé d'Auschwitz.

Enfin, grâce à la cheffe lituanienne **Mirga Grazynitè-Tyla**, grande spécialiste mondiale de la musique de Weinberg, et à un **Orchestre du Teatro Real** très précis, la synchronisation est parfaite entre ce que l'on voit sur scène et le moindre

événement d’une partition incroyablement riche, faite de petites touches qui, toutes, ont un impact psychologique spécifique. Cette *Passagère* apparaît ainsi comme l’un des ouvrages lyriques clés du XXe siècle, et sans conteste un événement lyrique d’une force bouleversante comme on n’en vit (plus que) peu dans une salle d’opéra…

_____

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, le 1er mars (et jusqu’au 24) 2024. WEINBERG : La Passagère (Die Passagierin). A. Majeski, G. Orendt, N. Schukoff, D. Karenas… David Pountney / Mirga Grazinitè-Tyla. Photos (c) Javier del Real.

VIDEO : Trailer de « La Passagère » de Weinberg au Teatro Real

---

DVD, Blu ray. TURANDOT : Wilson / Luisotti (BelAir classiques)



DVD, Blu ray, critique. TURANDOT : Wilson / Luisotti (BelAir classiques). Gestuelle statique et frontale, pas mesurés et saccadés, lumière diffuse (lunaire pour le premier acte) : l'imaginaire visuel et cette apologie de mouvements épurés à l'économie, défendus depuis des lustres (souvent de façon systématique) par **Bob Wilson** fonctionnent indiscutablement ici : l'univers d'une Chine terrorisée par la princesse sanguinaire, où la foule malmenée par les guerriers impériaux s'ébranle au diapason de la meule qui aiguise la lame du bourreau… tout est magnifiquement dit dès le premier tableau : les êtres sont réduits à des mouvements d'automates, précisément muselés par un régime tyrannique.
Dans ce tableau létal et glaçant, morbide totalement déshumanisé, les 3 ministres des rites agissent comme des bouffons qui détendent singulièrement la tension ambiante : les 3 masques réalisent l'incursion de la commedia dell'arte dans cette barbarie collective où flotte comme une ombre la figure tutélaire de Turandot princesse hallucinante qui peut n'avoir jamais existé ! Ils tentent de déchirer la possession qui s'est saisie du cœur du prince Calaf après avoir vu la princesse inaccessible. Ainsi l'univers du conte de Goldoni, est il visuellement bien restitué, subtile équation entre exotisme, cruauté, onirisme.

Côté voix, qu'avons-nous ? Le prince Calaf, un rien sage mais de plus en plus crédible au fur et à mesure de l'action (**Gregory Kunde**) ; Liu, son amoureuse éconduite, vocalement assurée (beaux aigus filés finaux de **Yolanda Auyanet**) ; le tableau qui ouvre le II, assure idéalement les lamentations nostalgiques des 3 ministres usés (Ping, Pang, Pong) fatigués par l'application des rites imposés par l'impossible princesse vengeresse. Les 3 chanteurs composent un trio passionnant, belle et unique incursion de l'humain (avant le duo amoureux

final) dans une fresque mécanique animée par des figurines statiques. **Irene Theorin** a longtemps chanté le rôle-titre, hélas ici dans une forme réduite ; souvent sans graves et aux lignes et phrases courtes. Le chant est tendu, sans guère de vertiges : pourtant Puccini a su exprimé la solitude d'une jeune femme qui venge sincèrement le viol de son ancêtre Lo U Ling et qui s'en pétrifiée en une asexualité monstrueuse. Puis, la même âme frigide s'ouvre enfin à l'amour, incarné par Calaf, le prince messianique qui délivre tous et toutes du poids des contraintes.

On regrette souvent la direction dure et parfois grandiloquente du chef **Luisotti** qui n'éclaire pas suffisamment ce colorisme génial d'un Puccini souvent ivre de timbres impressionnistes. Globalement malgré les quelques réserves émises, **cette production reste un très bon spectacle**.

+ d'infos sur le site de l'éditeur **BelAir classiques**:
https://belairclassiques.com/
Page **TURANDOT / Wilson / Luisotti** – Teatro Real Madrid, 2018
https://belairclassiques.com/film/puccini-turandot-bob-wilson-nicola-luisotti-gregory-kunde-irene-theorin-teatro-real-madrid-dvd-blu-ray

Extrait vidéo :