

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

CRITIQUE, opéra. TORONTO, Four Seasons Center for the Performing Arts, les 2 et 7 octobre 2026. VERDI : La Traviata. Kathryn Lewek / Andriana Chuchman, Long Long / Luke Norwell, R. Braun / Reginald Smith Jr... Arin Arbus / Paolo Carignani

Pour l'ouverture de sa saison 26/27, la *Canadian Opera Company* (à Toronto) n'a pas voulu prendre de risques et a misé sur *La traviata*, l'opéra

**populaire et fédérateur de Giuseppe Verdi, avec
une excellente distribution vocale et la
production à succès garanti de la metteuse en
scène américaine Arin Arbus.**

Sur le plan vocal, les distributions principale et alternative ont affiché un niveau exceptionnel. Pour ses débuts dans la maison canadienne, la soprano américaine **Kathryn Lewek** a remporté un triomphe éclatant et amplement mérité. Dotée d'une voix de soprano lyrique-colorature lumineuse et veloutée, agile et à l'aigu facile, elle a livré une interprétation de référence de Violetta Valéry. Elle s'est particulièrement distinguée dans sa première aria, « *È strano !... Ah, fors'è lui* », puis dans la cabalette « *Sempre libera* », où elle a ébloui par son agilité et sa maîtrise du chant orné, couronnant sa prestation d'un contre-ut. En alternance dans le rôle, la soprano canadienne **Andriana Chuchman** a également livré une belle prestation. Dotée d'une voix au caractère plus lyrique, elle a surmonté avec *brio* les difficultés de la colorature du premier acte, faisant preuve d'une grande sûreté technique. Une fois ces exigences dépassées, son incarnation a gagné en profondeur à partir du deuxième acte, qui lui a offert un terrain plus propice à l'épanouissement d'un chant au lyrisme généreux, homogène, soutenu par un registre médian solide et une ligne vocale irréprochable. La netteté de son phrasé et son expressivité, enrichie d'accents dramatiques, lui ont permis de s'imposer progressivement, jusqu'à composer un dernier acte bouleversant, avec un « *Addio, del passato...* » empreint d'émotion et de vulnérabilité.



Du côté des ténors, le Chinois **Long Long** a campé un Alfredo Germont de belle envergure, grâce à une voix lyrique de grande qualité, moelleuse, d'une belle étendue et particulièrement à l'aise dans l'aigu. Son interprétation s'est toutefois révélée moins convaincante : malgré les nuances et les accents de son chant, il s'est montré avare d'expressivité, conférant au personnage une certaine froideur et une distance émotionnelle. Tout autre fut l'Alfredo du ténor américain **Luke Norvell**, en pleine ascension, qui s'est révélé une véritable révélation pour ses débuts dans la maison. Son incarnation du jeune amoureux, débordant de fougue et d'enthousiasme, s'appuyait sur une voix de ténor fraîche et chaleureuse, au timbre séduisant, à l'étendue généreuse et d'une grande homogénéité, particulièrement riche et brillante dans l'aigu. Il s'est distingué dans l'air « *De' miei bollenti spiriti* », remarquable par l'élégance de sa ligne vocale, ainsi que dans la cabalette « *O mio rimorso !* », à laquelle il a insufflé un élan juvénile irrésistible. Un nom à suivre de près.

Le Giorgio Germont du baryton canadien **Russell Braun** a constitué un véritable délice pour l'oreille. Malgré le passage des années, il conserve la beauté vocale d'antan ainsi qu'un remarquable pouvoir de communication. Sa voix homogène, désormais plus sombre et marquée par un léger *vibrato*, s'est révélée idéale pour conférer maturité et autorité au père d'Alfredo. Interprète intelligent et sensible, Braun s'est également distingué par la noblesse de son phrasé, la richesse de ses nuances et la justesse d'accents toujours adaptés aux différents états d'âme du personnage. Son interprétation de « *Di Provenza il mar, il suol...* » a été un modèle d'élégance et de musicalité, comptant parmi les plus beaux moments de la représentation. Les rôles secondaires ont été confiés à des chanteurs locaux de bon niveau, notamment **Emma Pennell**, dont l'Annina a révélé de remarquables qualités vocales, et **Ariana Maubach**, qui a prêté à Flora Bervoix un timbre d'une grande beauté. Peter Barrett a incarné un baron Douphol à la voix ferme et bien projetée, tandis qu'**Owen McCausland** a composé un Gastone particulièrement efficace.

À la tête de l'**Orchestre de la Canadian Opera Company**, le chef italien **Paolo Carignani** a proposé une lecture maîtrisée, riche en contrastes et parfaitement coordonnée, tout en restant fidèle au style verdien. Les préludes, ciselés dans leurs moindres détails et interprétés avec beaucoup de finesse, ont compté parmi les plus beaux moments de sa direction musicale.



La production scénique visuellement séduisante d'**Arin Arbus**, metteuse en scène américaine reconnue pour ses mises en scène de Shakespeare et son travail dans le théâtre contemporain, est de celles auxquelles on adhère ou que l'on rejette. Créée par la *Canadian Opera Company* de Toronto en octobre 2015, en coproduction avec le *Lyric Opera* of Chicago et le *Houston Grand Opera*, elle a connu un succès notable sur plusieurs scènes nord-américaines. Malgré certaines libertés, il s'agit d'une proposition scénique très traditionnelle, qui permet au public le plus conservateur de profiter de l'œuvre sans trop de surprises. Arbus situe l'action dans le Paris du milieu du XIXe siècle, respectant ainsi le cadre historique de l'opéra, tout en y apportant un regard résolument féministe qui met en lumière l'hypocrisie d'une société prête à accepter Violetta comme objet de plaisir, mais non comme une femme capable de décider de son propre avenir. Parmi les principales réussites de cette production figurent le contraste saisissant entre la

splendeur extérieure et la solitude intérieure de la protagoniste, l'attention portée aux détails et le soin apporté à la restitution de l'évolution psychologique de Violetta. Arbus ne cherche pas à imposer à l'œuvre une lecture étrangère à son essence, mais laisse sa dimension tragique émerger de la partition elle-même et du livret de Francesco Maria Piave.

Les décors de **Riccardo Hernández** et les costumes de **Cait O'Connor** ont transformé la fête chez Flora, au deuxième acte, en une sorte de conte de fées multicolore. Les invités déambulaient autour d'une table couverte de friandises, qui évoquait aussi bien les créations de la célèbre *Magnolia Bakery* new-yorkaise que la maison de la sorcière de *Hänsel et Gretel*. Ils arboraient des perruques extravagantes, dans le style de Marie-Antoinette, ornées d'immenses fleurs et d'accessoires capillaires tout aussi exubérants. La première scène du deuxième acte contrastait par son extrême minimalisme, avant de céder la place, lors de la fête chez Flora, à une véritable bacchanale chromatique. L'esthétique du *Second Empire* s'y mêlait à des touches modernes de décadence assumée, au milieu de squelettes de taureaux, de matadors et de gitanes à l'allure androgyne. Au dernier acte, la scène se dépouillait de nouveau de presque tous ses éléments, laissant la protagoniste seule face à ses derniers instants. Le résultat tenait du *pastiche* : des univers esthétiques séduisants pris séparément et cohérents en eux-mêmes, mais dont la coexistence ne convainquait pas toujours. La succession de propositions visuelles aussi différentes, loin d'enrichir la lecture dramatique, finissait par disperser l'attention et par affaiblir la portée tragique de l'œuvre. Deux aspects méritent toutefois d'être soulignés : la minutie avec laquelle Arbus dirige les solistes et les masses chorales, témoignant de sa profonde connaissance du théâtre et de son sens aigu de la scène, ainsi que le travail particulièrement soigné de **Marcus Doshi** sur les éclairages, qui contribuait à mettre en valeur l'esthétique visuelle de la

production.

À l'issue de la représentation, le public a ovationné l'ensemble des interprètes et salué l'ouverture de la nouvelle saison de la compagnie torontoise, qui célèbre cette année le vingtième anniversaire de l'inauguration de son théâtre : le *Four Seasons Centre for the Performing Arts* !

CRITIQUE, opéra. TORONTO, Four Seasons Center for the Performing Arts, les 2 et 7 octobre 2026. VERDI : La Traviata.
Kathryn Lewek / Andriana Chuchman, Long Long / Luke Norwell,
R. Braun / Reginald Smith Jr... Arin Arbus / Paolo Carignani.
Crédit photo (c) droits réservés

CRITIQUE, opéra. TORONTO, Four Seasons Center for the Performing Arts, le 3 octobre 2026. MOZART : Così fan tutte. L. Kilsby, J. Allison,

D. Okulitch, L. Fagan, M. Myskohild, T. Dahl... Atom Egoyan / Johannes Debus

Deuxième titre de la présente saison, la *Canadian Opera Company* propose *Così fan tutte, o sia La scuola degli amanti*, troisième et dernière collaboration entre Wolfgang Amadeus Mozart et le librettiste Lorenzo Da Ponte, après *Le nozze di Figaro* et *Don Giovanni*. Créé au *Burgtheater* de Vienne en 1790, l'ouvrage fut présenté à peine dix mois avant la mort du compositeur. Derrière les apparences d'une comédie de quiproquos se dissimule un regard beaucoup plus corrosif sur l'amour et les relations humaines. Mozart et Da Ponte déconstruisent avec ironie la prétendue solidité de la fidélité, soumettant leurs personnages à un jeu où désir, inconstance et illusion de soi finissent par faire voler en éclats toute certitude sentimentale. Plus qu'une simple satire de l'infidélité féminine, l'œuvre remet en question l'idée même de l'amour comme sentiment immuable et révèle à quel point nos convictions amoureuses sont conditionnées par les conventions sociales.

Dans l'opéra, les jeunes officiers Ferrando et Guglielmo parient cyniquement avec le vieux philosophe Don Alfonso que leurs fiancées, Fiordiligi et Dorabella, leur resteront à jamais fidèles. Pour les mettre à l'épreuve, ils feignent de

partir à la guerre avant de revenir déguisés, chacun courtisant la fiancée de l'autre. Avec la complicité de la servante Despina, la supercherie finit par ébranler les certitudes amoureuses des quatre protagonistes.

Sur le plan vocal, le sextuor réuni au ***Four Seasons Center for the Performing Arts*** ne pouvait être mieux choisi et constitua le principal atout du spectacle. Dans le rôle du jeune et naïf Ferrando, le ténor britannique **Laurence Kilsby** a ébloui, dans une partie qui semblait avoir été écrite pour sa voix. Doté d'un timbre chaleureux et velouté, d'une ligne vocale impeccable et d'une projection claire et incisive, Kilsby s'est également révélé un interprète raffiné, musical et d'une grande élégance stylistique. Chacune de ses interventions fut un véritable plaisir pour l'oreille, notamment dans l'air « *Un'aura amorosa* », où il sut traduire avec une délicatesse exceptionnelle l'idéalisation amoureuse qui caractérise son personnage. Chapeau ! Dans le rôle de son ami et compagnon d'armes Guglielmo, le baryton-basse canadien **Joel Allison**, ancien membre de l'Ensemble Studio de la compagnie, s'est montré très convaincant, avec une voix riche, robuste et souple, ainsi qu'un chant aux accents nobles, expressif et profondément respectueux du style mozartien. Son duo avec Dorabella, « *Il core vi dono* », fut l'un des plus beaux et des plus applaudis moments de la soirée. Le baryton-basse canadien **Daniel Okulitch** incarnait quant à lui le vieux philosophe Don Alfonso avec une voix sombre, de beaux graves profonds et une projection ferme, auxquels s'ajoutait une appréciable dimension lyrique. Son interprétation était empreinte d'un profond cynisme et d'un sarcasme mordant, mettant particulièrement en relief le caractère manipulateur et caustique de son personnage.



Du côté des voix féminines, la soprano australienne **Lauren Fagan** a incarné une Fiordiligi – la plus rigide et apparemment vertueuse des deux sœurs – dotée d’une voix ample, d’un médium d’une remarquable solidité et d’un registre aigu particulièrement assuré. Son célèbre air « *Come scoglio* », chanté avec assurance et brio, constitua un autre grand moment de la soirée. Dans le rôle de sa sœur Dorabella, plus libre et séductrice, la première à succomber aux charmes du nouveau prétendant, la mezzo-soprano canadienne **Martina Myskohlid**, qui faisait ses débuts avec la compagnie, a laissé une impression très favorable grâce à un timbre argenté, lyrique et agile, conduit avec aisance et une remarquable musicalité. Enfin, la soprano canadienne **Tracy Dahl** incarnait une Despina pragmatique, intelligente et sceptique à l’égard des conventions amoureuses, un rôle qu’elle connaît à la perfection et auquel elle apporta sa proverbiale maîtrise scénique ainsi qu’un remarquable sens de la comédie. Sa voix, au timbre brillant, agile et d’une précision exceptionnelle, conserva toute sa fraîcheur et sa facilité, avec une

colorature incisive et une diction d'une grande clarté. Dahl a exploité également avec beaucoup d'efficacité le côté espiègle et déluré de Despina, devenant l'une des présences scéniques les plus séduisantes de la soirée.

Le Chœur de la *Canadian Opera Company*, préparé par **Sandra Horst**, s'est acquitté avec efficacité de ses brèves interventions. Sur le plan musical, **Johannes Debus**, à la tête de l'*Orchestre de la Canadian Opera Company*, a proposé une lecture au son net, fluide et raffiné, attentive aux détails, sans jamais manquer de vivacité dans les *tempi* ni de vigueur dans les attaques. Il a également su maintenir un excellent équilibre entre la fosse et la scène.



La production scénique signée par **Atom Egoyan**, figure majeure du cinéma canadien contemporain, fut créée en 2014 et, malgré quelques améliorations apportées à sa conception originale, peine toujours à convaincre. Et non parce qu'elle manquerait d'esprit, de fantaisie, de théâtralité ou d'engagement de la part de la distribution vocale ; bien au contraire, la proposition regorge de ces qualités. La difficulté tient plutôt à une conception scénique dont les différentes idées ne parviennent pas toujours à s'articuler en une lecture véritablement cohérente de l'œuvre. L'un des principaux écueils réside précisément dans le jeu des identités et de la supercherie. Ici, les jeunes femmes ne tombent pas naïvement dans le piège : dès le début, elles connaissent le plan et décident de se prêter au jeu, au point que celui-ci finit par prendre pour elles une véritable dimension affective. Dès lors, les grands airs du deuxième acte sont abordés sans la distance ironique qui accompagne souvent cette œuvre, comme de véritables expressions de sentiments. L'idée est ingénieuse au départ, mais finit par se heurter à une contradiction difficile à résoudre. En inversant les termes de la supercherie, Egoyan modifie précisément le mécanisme sur lequel repose la révélation finale : ce sont les femmes qui manipulent les hommes, alors que le livret de Da Ponte repose sur le principe inverse. Le dénouement perd ainsi une grande partie de sa portée dramatique et débouche sur une sorte de non-conclusion, davantage déroutante qu'éclairante. La question fondamentale posée par *Così fan tutte* – comment les jeunes femmes peuvent-elles succomber à la supercherie ? – se trouve tout simplement annulée : elles ne tombent pas dans le piège.

Cherchant à rendre hommage au concept de « *La scuola degli amanti* » qui figure dans le titre, la scénographe et costumière **Debra Hanson** situe l'action dans un établissement scolaire privé réservé à des élèves issus de milieux privilégiés et transforme la scène en laboratoire scientifique, où l'amour, l'identité et le comportement humain

deviennent objets d'expérimentation. Des papillons apparaissent partout : dans les décors, sur les perruques, projetés, suspendus ou démesurément agrandis, comme pour souligner la fragilité de la liberté. Le problème est que cette profusion symbolique finit par prendre le dessus sur l'action, sans toujours entretenir de rapport clairement perceptible avec ce qui se déroule sur scène. Pour ajouter encore à la confusion, le rideau reproduit *Les Deux Frida* de Frida Kahlo, les deux figures reliées par les veines et le cœur à nu, dans une tentative d'établir un parallèle avec les deux sœurs de *Così fan tutte*. Le problème n'est pas que la scénographie manque de sens, mais exactement l'inverse : elle en contient trop et ne parvient pas toujours à les hiérarchiser. Le papillon signifie la liberté, l'épingle le contrôle, le laboratoire l'expérimentation, *Les Deux Frida* l'identité dédoublée, le cœur la vulnérabilité, les ciseaux la rupture... La scène finit ainsi par expliquer constamment l'œuvre, au lieu de laisser l'œuvre s'expliquer par elle-même.

À l'issue de la représentation, l'accueil du public fut chaleureux et soutenu, particulièrement enthousiaste à l'égard de la distribution vocale.

CRITIQUE, opéra. TORONTO, Four Seasons Center for the Performing Arts, le 3 octobre 2026. MOZART : Così fan tutte. L. Kilsby, J. Allison, D. Okulitch, L. Fagan, M. Myskohild, T. Dahl... Atom Egoyan / Johannes Debus. crédit photo (c) Droits réservés

CRITIQUE, opéra. MONTREAL, Salle Wilfried Pelletier, le 1er octobre 2026. PUCCINI : Turandot. Maida Hundeling, Andrea Shin, Kirsten MacKinnon... Francesca Zambello / Paolo Arrivabeni

Absente de sa programmation depuis un peu plus d'une décennie, l'Opéra de Montréal n'a pas voulu rester à l'écart des célébrations du centenaire de la création de *Turandot*, le célèbre opéra de Giacomo Puccini, qu'il a choisi pour inaugurer sa saison 2026-2027. Dernier opéra du compositeur italien, *Turandot* resta inachevé à la mort de Puccini et fut complété par Franco Alfano à partir des esquisses laissées par le compositeur. L'œuvre fut créée à la Scala de Milan, à titre posthume, le 25 avril 1926, sous la direction d'Arturo Toscanini.

La reprise montréalaise, très attendue, a connu des réussites et des déceptions, notamment en ce qui concerne la production scénique, signée par la metteuse en scène italo-américaine **Francesca Zambello** et présentée en coproduction avec le

Washington National Opera et le *Dallas Opera*. La proposition revisite la dramaturgie de *Turandot* à travers une esthétique « rétro-futuriste » qui abandonne le cadre traditionnel d'une Chine légendaire et exotique pour situer l'action dans un État oriental industriel, fictif et totalitaire du milieu du XXe siècle. L'œuvre devient ainsi une allégorie de la libération d'une société soumise à un régime autoritaire. Cette lecture conduit également la production à remettre en question le dénouement traditionnel, dans lequel, après la mort de Liù, Turandot passe d'une résistance absolue à l'acceptation de Calaf après un baiser non consenti. Ce changement, abrupt sur les plans dramatique et psychologique, amène Zambello à chercher une explication plus convaincante à l'évolution de la protagoniste. Afin de lui conférer davantage d'autonomie et de cohérence, la production propose une nouvelle fin écrite par la dramaturge Susan Soon He Stanton et le compositeur Christopher Tin, qui vient remplacer celle composée par Franco Alfano à partir des esquisses laissées par Puccini.

Cette nouvelle fin, à prétention psychanalytique, approfondit la psychologie de la protagoniste et, en attribuant sa cruauté à un traumatisme, propose une évolution plus progressive de sa personnalité. Cette révision dénature toutefois et, surtout, modifie profondément la signification du personnage, désormais transformé en femme traumatisée qui doit affronter ce qui l'a conduite à exercer la tyrannie. Calaf n'est pas mieux loti : dépouillé de sa traditionnelle figure de héros viril et conquérant, il apparaît comme un personnage vulnérable et sensible, davantage en accord avec une lecture contemporaine des rapports entre hommes et femmes et avec les postulats issus du mouvement *#MeToo*. Liù n'échappe pas davantage à cette vague de renouvellement, puisqu'elle acquiert une importance plus grande encore après sa mort. Son sacrifice ne sert plus uniquement à déclencher la transformation émotionnelle de Turandot : cette même nuit, l'empereur, père de la princesse, meurt à son tour et Turandot, devenue la nouvelle souveraine, ordonne que Liù soit enterrée avec les honneurs à ses côtés.

Le geste revêt une évidente portée symbolique : la jeune esclave, représentante des classes opprimées de cette société, reçoit enfin la reconnaissance qui lui a été refusée de son vivant. Son enterrement devient ainsi le premier signe du nouvel ordre que Turandot entend instaurer, fondé sur l'égalité et débarrassé de la structure hiérarchique et autoritaire précédente. La relecture politique de Zambello peut se révéler convaincante sur le plan conceptuel, mais beaucoup moins dans sa réalisation théâtrale.



Le nouveau dénouement musical composé par **Christopher Tin** ne contribue pas davantage à améliorer le résultat. Très éloigné de l'univers sonore de Puccini, il s'aventure dans un langage proche de celui des comédies musicales de *Broadway*. On perçoit une volonté de jeter un pont vers la partition originale à travers la reprise et la transformation de certains de ses

motifs, mais ceux-ci apparaissent dépouillés d'une grande partie de leur identité puccinienne et soumis à une écriture résolument contemporaine. Bien que Tin évite une rupture radicale avec la partition de Puccini, ses harmonies et ses couleurs orchestrales demeurent stylistiquement très éloignées de celles du compositeur italien. Le résultat finit par ressembler à un *pasticcio*, où la continuité avec l'œuvre originale relève davantage du concept que de la véritable cohérence musicale.

Abstraction faite des nombreuses incohérences entre ce que prévoit le livret de Puccini et ce que montre Zambello – notamment lorsqu'une foule implore la lune, le visage écrasé contre le sol –, le spectacle s'avère visuellement séduisant. La scénographie industrielle de **Wilson Chin**, construite à partir de structures métalliques, d'échafaudages et de passerelles soumises à une surveillance omniprésente, fonctionne parfaitement comme représentation physique du système de pouvoir. Les déplacements très étudiés des protagonistes permettent également d'observer comment leurs mouvements sont conditionnés par la position que chacun occupe au sein de cette structure.

Dans le même esprit, les costumes de **Linda Cho**, inspirés d'une esthétique du XXe siècle, uniformisent visuellement la population, tandis que l'utilisation de la couleur permet d'individualiser les personnages liés à l'appareil du pouvoir. Les chorégraphies disciplinées de **Jessica Lang** et **Kanji Segawa** accentuent la dimension de rituel politique par lequel la société finit par célébrer ce qui l'opprime. Enfin, les éclairages d'**Amith Chandrashaker** complètent cette esthétique par une palette dominée par des gris sombres, des blancs fluorescents et des rouges intenses, qui contribuent à renforcer l'atmosphère froide, répressive et déshumanisée de cet univers imaginé par la metteuse en scène.



Les rares satisfactions de la soirée sont venues du plateau vocal. Grande triomphatrice, la soprano dramatique allemande **Maida Hundeling** s'est imposée comme une exceptionnelle interprète de la glaciale princesse chinoise Turandot, ici transformée en dirigeante autocratique, qu'elle a incarnée avec une voix solide, puissante, homogène et sûre. Dotée d'une technique sûre, elle a déployé des torrents de voix sans renoncer à la *morbidezza* requise dans les rares moments lyriques que lui offre le rôle. Loin du ténor héroïque traditionnel et plus proche du profil vulnérable et sensible proposé par la nouvelle dramaturgie, le ténor sud-coréen **Andrea Shin** a peiné à s'imposer dans un rôle particulièrement exigeant. Sa voix, riche de lyrisme, sa ligne élégante et son phrasé noble ont malheureusement été souvent couverts par une orchestration impitoyable, qui a rendu difficilement audibles les qualités de son chant.

En contrepoint de la protagoniste, la prometteuse soprano

canadienne **Kirsten MacKinnon** a livré une Liù de grand mérite, mettant au service de son personnage une voix lyrique bien timbrée, chaleureuse, au phrasé soigné. Son plus beau moment est venu avec l'air « *Tu che di gel sei cinta* », chanté avec beaucoup d'émotion, de raffinement et de variété dans les accents, qui lui a valu une chaleureuse ovation du public. Dans le rôle du roi détrôné et aveugle Timur, le vétéran baryton-basse américain **Raymond Aceto** s'est révélé idéal, affichant une voix sonore, aux graves caverneux, et un chant empreint d'autorité. Le trio ministériel a été correctement défendu par le baryton **Nathan Keoughan** (le chancelier) et les ténors **Rocco Rupolo** (le maître d'office) et **Angelo Moretti** (l'intendant). Pour le plus grand plaisir des nostalgiques, le ténor **Richard Margison**, autrefois grand interprète de Calaf, a apporté tout son métier au personnage du vieil empereur Altoum. Quant au baryton **Colin Mackey**, il s'est montré vocalement vigoureux dans le rôle du Mandarin.

Le chœur de la maison, préparé par **Claude Webster**, a réalisé un travail exceptionnel, faisant preuve d'une solide préparation, de précision et d'une grande richesse de nuances dans chacune de ses interventions. À la tête de l'**Orchestre Métropolitain**, le chef italien **Paolo Arrivabeni**, qui connaît cette partition comme peu d'autres, a proposé une lecture au rythme soutenu, d'une sonorité éblouissante et d'une grande tension dramatique, toujours attentive aux détails et soucieuse d'obtenir le meilleur équilibre entre l'orchestre et les chanteurs.

CRITIQUE, opéra. MONTREAL, Salle Wilfried Pelletier, le 1er octobre 2026. PUCCINI : Turandot. Maida Hundeling, Andrea Shin, Kirsten MacKinnon... Francesca Zambello / Paolo

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

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 irréprensible 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, zarzuela. MADRID,

Teatro de la Zarzuela, les 23 & 26 septembre 2026. BRETON : La Verbena de la paloma. B. Quiza / C. San Martín, C. Romeu / M. Rey-Joly... Nuria CASTEJON / Carlos ARAGON

Le *Teatro de la Zarzuela* de Madrid a ouvert sa saison 2026-2027 avec l'une des partitions les plus connues, populaires et représentatives du répertoire lyrique espagnol : « *La Verbena de la Paloma* », une œuvre brève, emblématique du *género chico*, et l'un des grands bijoux du répertoire de la *zarzuela*, composée par le prolifique compositeur espagnol Tomás Bretón (1850-1923), l'un des grands créateurs de la fin du XIX^e siècle, dont la musique restitue magistralement l'atmosphère populaire du Madrid de ces années-là. L'intrigue, simple et sans prétention, se présente moins comme une grande histoire que comme un instantané théâtral de la ville. Sur un livret du dramaturge Ricardo de la Vega, elle met en scène les amours et la jalousie d'un jeune couple au cours d'une nuit de fête, dans le cadre des célébrations madrilènes de la Vierge de la Paloma.

En hommage au légendaire *Teatro Apolo* de Madrid, où « *La verbena de la Paloma* » vit le jour en 1894, le spectacle était

précédé d'un prologue comique et lyrique intitulé « *Adiós, Apolo* », sur des textes d'**Álvaro Tato**, destiné à rendre hommage aux nombreux artistes qui firent de ce théâtre la cathédrale du *género chico* à Madrid. Dans un séduisant jeu de théâtre dans le théâtre, la proposition recrée la répétition de la dernière représentation qui devait y être donnée en 1929, avant sa fermeture définitive, précisément avec cette œuvre de Bretón. D'une durée d'un peu plus d'une demi-heure, le prologue réunissait une intéressante sélection de pièces de compositeurs tels que Guerrero, Chueca, Valverde, Serrano et Torregrosa, offrant une vision précise du panorama musical espagnol de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, en pleine effervescence de ce que l'on a appelé la *Belle Époque espagnole*. Se succédaient ainsi quelques-uns des numéros les plus représentatifs du répertoire créé à l'Apolo : le chotis de la « *Garçon* » de « *El sobre verde* », la valse de Neptuno de « *El año pasado por agua* » et celle du Caballero de Gracia de « *La Gran Vía* », le tango du cinématographe de « *La gente seria* », la polka japonaise de « *El pobre Valbuena* » et la polka du photographe de « *El bateo* ». Le tout culminait avec un émouvant sonnet dédié à l'historique théâtre, avant de laisser place à la représentation proprement dite de « *La verbena de la Paloma* ».



Sur le plan vocal, toutes les parties furent défendues avec de solides moyens et beaucoup de soin par une distribution composée exclusivement de chanteurs espagnols. Dans le rôle de Julián, jeune homme tourmenté et extrêmement jaloux, le baryton **Borja Quiza** tira le meilleur parti d'un personnage qu'il connaît dans les moindres détails et dont la vocalité semble parfaitement correspondre à ses moyens. Sa présence physique et son aisance scénique contribuèrent de manière décisive à la réussite de sa caractérisation. En alternance dans le rôle (3 jours plus tard...), **César San Martín** ne fut pas en reste, faisant valoir des moyens vocaux solides qu'il sut déployer avec goût et une grande élégance. Objet de la jalousie de Julián, Susana fut incarnée avec beaucoup de conviction par les sopranos **Carmen Romeu**, puis **María Rey-Joly**, toutes deux très charismatiques sur scène, qui surent mettre la partie en valeur grâce à leurs beaux timbres et à une parfaite aisance dans la tessiture. Comme on pouvait s'y attendre, les deux distributions furent chaleureusement

applaudies dans le numéro le plus célèbre de l'œuvre, le duo « *¿Dónde vas con mantón de Manila?* » (« *Où vas-tu avec ton châle de Manille ?* »).

Avec beaucoup de métier scénique, les sopranos **Milagros Martín** et **Gurutze Beitia** donnèrent vie respectivement à la très tempéramentale Séña Rita, marraine et protectrice de Julián, et à Antonia, la tante de Casta et Susana, au caractère bravache et volontiers gouailleur. Les sopranos **Ana San Martín** et **Lara Sagastizábal** s'acquittèrent elles aussi de leur tâche avec beaucoup d'à-propos, apportant, par leur sens comique et leur aisance scénique, une dimension particulièrement savoureuse au personnage de Casta. Autre grande triomphatrice de la soirée, la *cantaora* **Sara Salado**, dans le rôle de Soleá, contribua à recréer avec justesse l'atmosphère musicale et populaire de la fête, depuis le *tablao* du Café de Melilla. Son intervention *flamenca*, « *En Chiclana me crié...* » (« *C'est à Chiclana que j'ai grandi...* »), apporta une touche de couleur et d'enthousiasme qui lui valut une ovation particulièrement chaleureuse du public.

Dans le rôle de Don Hilarión, pharmacien vieillissant et séducteur invétéré, caricature d'une certaine masculinité de son époque, le ténor comique **Antonio Comas** étala avec beaucoup d'aplomb ses conquêtes amoureuses. Sans jamais en faire trop, il fit preuve d'une grande verve et d'une remarquable variété de moyens comiques, qui lui valurent les chaleureux applaudissements du public. Dans le rôle de son ami Don Sebastián, **Gerardo López** et **Jorge Rodríguez-Norton** offrirent un excellent contrepoint, avec beaucoup de métier et une riche palette de nuances interprétatives. Excellente également, la prestation de **Rafa Castejón** dans ses deux fonctions de metteur en scène et de tavernier. Les autres interprètes complétèrent avec bonheur une représentation d'un niveau vocal remarquable.



Le chœur de la maison, placé sous la direction d'**Antonio Fauró**, solide et bien préparé, se distingua particulièrement dans les célèbres seguidillas « *¡Por ser la Virgen de la Paloma!* » (« *Pour être la Vierge de la Paloma !* »), apportant tout le caractère festif et la saveur populaire qu'exige la partition. Pour sa part, l'**Orchestre de la Communauté de Madrid** livra une excellente prestation sous la direction de **Carlos Aragón**, qui sut mettre en lumière, avec une conduite sûre et une grande maîtrise, toute la richesse d'une partition qui, derrière son langage populaire et son apparente simplicité, révèle une écriture musicale d'une grande richesse et d'une réelle sophistication.

Éloignée de toute volonté de réinterprétation, la production scénique traditionnelle de **Nuria Castejón**, profondément ancrée dans l'esthétique populaire espagnole, offrit un cadre idéal au déroulement fluide de l'action, grâce à un minutieux travail de direction d'acteurs et de mouvements, tant pour les

solistes que pour les ensembles choraux. L'attreyante proposition visuelle repose sur la scénographie réaliste et détaillée de **Nicolás Boni**, qui recréa fidèlement sur scène une place du Madrid des Habsbourg, sur les magnifiques costumes de la créatrice **Gabriela Salaverri** et sur les lumières chaleureuses et précises d'**Albert Faura**. Les chorégraphies de Nuria Castejón, parfaitement intégrées à l'action, furent également l'un des points forts d'un spectacle qui sut immédiatement séduire le public.

L'enthousiasme de la salle, qui se prolongea par de nombreuses sorties des artistes et une ovation qui semblait ne jamais devoir prendre fin, confirma le succès de cette reprise – et couronna de belle manière les débuts prometteurs de la nouvelle saison du magnifique **Théâtre de la Zarzuela de Madrid** !

CRITIQUE, zarzuela. MADRID, Teatro de la Zarzuela, les 23 & 26 septembre 2026. BRETON : La Verbena de la paloma. B. Quiza / C. San Martin, C. Romeu / M. Rey-Joly... Nuria CASTEJON / Carlos ARAGON. Crédit photo (c) Elena Real

CRITIQUE, opéra. LA COROGNE,

Palacio de la Opera, le 19 septembre 2026. JANACEK : Jenufa. V. Goikoetxea, E. Weissova, A. Roy, J. Lainez... Emiliano SUAREZ / Jose Miguel Pérez Sierra

Un grand succès a marqué l'ouverture de la 74e saison de l'Association Amis de l'Opéra de La Corogne, qui présentait pour la première fois en Galice *Jenůfa* de Leoš Janáček, œuvre charnière dans le catalogue opératique du compositeur tchèque, à partir de laquelle il allait transformer radicalement sa manière d'écrire, développant un nouveau langage musical fondé sur l'observation de la parole, du rythme et de l'intonation, qu'il approfondirait dans ses œuvres ultérieures. Le livret du compositeur lui-même, inspiré de la pièce de théâtre *Její pastorkyňa* de la dramaturge Gabriela Preissová, raconte une histoire d'infanticide et de rédemption, traversée par la culpabilité, la pression sociale et la nécessité du pardon.

La distribution vocale, d'une très grande qualité et composée presque entièrement de chanteurs espagnols, a clairement témoigné de la bonne santé dont jouit actuellement l'art lyrique espagnol. Pour ses débuts dans le rôle, la soprano

Vanessa Goikoetxea a remporté un succès personnel largement mérité dans le rôle de la jeune orpheline Jenůfa. Sa voix de *lirico-spinto*, généreuse et ductile, s'est révélée idéale pour le personnage, auquel elle a offert une interprétation vibrante et délicate, sensible et raffinée, qu'elle a su sculpter avec une infinie variété d'accents et de couleurs, restituant avec une remarquable justesse l'évolution psychologique de son personnage. Sa prière à la Vierge, « *Zdravas královno* » (« Je vous salue... »), au deuxième acte, s'est révélée bouleversante et a constitué l'un des moments les plus émouvants de la soirée.

À la pointe masculine du triangle amoureux qui fait avancer la tragédie, le ténor **Alejandro Roy** s'est montré exceptionnel dans le rôle du jaloux et rancunier Laca Klemeň. Il y a fait valoir une voix robuste, au timbre sombre et homogène, riche en nuances et en contrastes. À cela s'est ajoutée une composition de haut vol, riche en ressources théâtrales, grâce à laquelle il a incarné un homme manchot et souffrant de difficultés motrices, caractéristique judicieuse introduite par la mise en scène qui accentuait encore davantage sa vulnérabilité au sein de la famille. L'autre ténor de l'opéra, le talentueux **Joan Laínez**, n'a pas été en reste et a véritablement fait des étincelles dans son rôle, dessinant le jeune Števa Buryja avec des moyens vocaux impressionnants, d'une grande richesse de timbre et d'un éclat remarquable tant dans le registre central que dans l'aigu.



Seule interprète étrangère de la distribution, la soprano dramatique tchèque **Eliška Weissová** a laissé une excellente impression dans le rôle de la veuve rigide et orgueilleuse Kostelnička, personnage déchiré par la douleur, le désespoir et le poids des conventions sociales. Maîtrisant le rôle jusque dans ses moindres détails, elle a fait entendre une voix séduisante, puissante et souple, au large registre, soutenue par une technique solide et un tempérament dramatique d'une grande intensité. Sur scène, elle s'est montrée engagée et expressive, offrant à la soirée des moments électrisants, notamment dans son monologue « *Co chvíla...* » (« *D'ici un instant...* »), où le désespoir précipite Kostelnička vers la décision de sacrifier le nouveau-né. Son cri bouleversant « *Jako by sem smrt načuhovala !* » (« *Comme si la mort se penchait par ici !* »), qui clôt l'acte, a produit un effet théâtral d'une puissance difficile à oublier et fait sursauter plus d'un spectateur. Chapeau !

Dans les rôles secondaires, se sont particulièrement

distingués par leur efficacité vocale et leur engagement scénique la mezzo-soprano **Cristina Faus** en grand-mère Stařenka Buryjovka, la soprano **Ruth González** en Jano, la mezzo-soprano **Belén Vaquero** en Karolka et le baryton-basse **Javier Agudo**. L'**Ensemble Choral Gaos**, placé sous la direction de **Fernando Briones**, a livré une prestation très remarquée, faisant preuve d'une excellente préparation et d'une belle homogénéité dans les interventions folkloriques des recrues du premier acte ainsi que dans le chœur nuptial du troisième.

Sur le plan musical, l'**Orchestre symphonique de Galice**, dirigé par le chef espagnol **José Miguel Pérez-Sierra**, a compté parmi les grandes réussites de la soirée, offrant une lecture inspirée de la partition de Janáček, d'une exubérante richesse de timbres, d'une grande précision rythmique et d'une remarquable opulence sonore, même si cette dernière n'a pas toujours facilité le travail des chanteurs.



Coproduite avec la compagnie lyrique *Opera Garage*, la production scénique à la conception résolument cinématographique, signée **Emiliano Suárez**, a présenté dans l'ensemble de nombreux mérites. Le metteur en scène espagnol a recherché un équivalent contemporain susceptible de rapprocher l'intrigue du spectateur et a transposé l'action de la Moravie rurale de la fin du XIXe siècle dans une petite communauté pauvre de l'Amérique profonde du milieu du XXe siècle. L'idée fonctionne dans l'ensemble et ne trahit pas l'essence même du drame : la pression sociale et morale exercée par la communauté sur les individus. Les directions d'acteurs, particulièrement bien élaborées, ont clairement défini les caractères des personnages et les relations complexes qui les unissent. Plus controversé, en revanche, fut le choix de présenter le chœur comme une sorte de force du mal, visible uniquement par Kostelnička et Števa, éliminant ainsi le peuple en tant que représentation de la pression sociale et morale de la communauté. Autre licence prise par le metteur en scène : la modification de la fin originale. Cherchant à donner davantage de pouvoir à la protagoniste et à transmettre un message de résistance, de dépassement et de résilience, Suárez fait en sorte que Jenůfa quitte Laca et parte seule vers une nouvelle vie, cherchant à se reconstruire après la tragédie. Une conclusion qui s'éloigne substantiellement de celle imaginée par Janáček, où le pardon et la transfiguration de la douleur trouvent leur accomplissement dans l'amour entre Jenůfa et Laca.

Un cadre remarquable pour le déroulement de l'action est fourni par **Alfons Flores**, responsable de la scénographie, qui situe le premier acte dans un espace ouvert : une station-service isolée au bord de la route, servant de centre à la vie sociale de la communauté. En contraste, le deuxième acte se déroule dans l'intérieur sombre, oppressant et claustrophobique d'une maison de pierre, tandis que le

troisième revient à un espace intérieur, cette fois dominé par une grande porte à travers laquelle pénètre la lumière, introduisant une puissante image d'ouverture, comme si ce qui était resté caché pouvait enfin être mis au jour. La conclusion de l'opéra, indépendamment de la controverse que peut susciter la modification du dénouement, s'est révélée visuellement très réussie : Jenůfa s'éloigne, presque absorbée par la lumière, à la recherche d'une nouvelle vie en solitaire. Le travail sur les lumières de **Luis Perdiguero** y a contribué de manière décisive : tout au long de l'opéra, il a créé des atmosphères d'une grande force expressive, parfaitement intégrées au déroulement de l'action. Excellent également, le travail de la créatrice Ana Garay, dont les costumes inspirés des années 1950 ont recréé avec authenticité l'atmosphère rurale et pauvre à laquelle renvoie la proposition de Suárez.

Une fois le rideau tombé, de grandes ovations ont salué l'ensemble des interprètes de la part d'un public enthousiaste, qui a célébré le choix de la compagnie de proposer un titre peu courant sous ces latitudes et l'ouverture particulièrement prometteuse de cette nouvelle saison d'opéra.

CRITIQUE, opéra. LA COROGNE, Palacio da Opera, le 19 septembre 2026. JANACEK : Jenufa. V. Goikoetxea, E. Weissova, A. Roy, J. Lainez... Emiliano SUAREZ / Jose Miguel Pérez Sierra. Crédit photo (c) Alfonso Rego

CRITIQUE, festival. 103e Festival des Arènes de Vérone, le 9 août 2026. VERDI : Aïda. A. Kurzak, R. Alagna, C. Margaine, Y. Park... Franco ZEFFIRELLI / Francesco OMMASSINI

Deux visions radicalement différentes d'*Aïda*, l'opéra le plus emblématique et le plus représenté du Festival des Arènes de Vérone, habillent cette année le gigantesque amphithéâtre de l'*Arena di Verona* : l'*Aïda* « de cristal », abstraite et symbolique, de Stefano Poda, créée en 2023 à l'occasion du centenaire du Festival, et l'*Aïda* « d'or », minutieuse et historiciste, de Franco Zeffirelli, créée en 2002. Et c'est la monumentale production de Zeffirelli que nous avons vue dans l'amphithéâtre véronais, à l'affiche de sept des quinze représentations du chef d'oeuvre de Verdi programmées cet été.

Dominée par une immense pyramide centrale dorée, entourée de sphinx, de temples et de colonnes, la traditionnelle scénographie conçue en son temps par **Franco Zeffirelli** lui-

même reconstituée avec éclat, minutie et somptuosité l'Égypte imaginaire des pharaons, sans chercher aucunement à la réinterpréter et en exploitant au maximum les possibilités monumentales offertes par l'amphithéâtre romain. À cet égard, la contribution de la costumière **Anna Anni**, collaboratrice habituelle de Zeffirelli, fut essentielle. Elle créa des costumes non seulement d'inspiration historique, mais aussi multicolores et riches en textures et en éléments ornementaux, qui contribuèrent à l'esthétique opulente recherchée par le metteur en scène. La qualité du spectacle fut également rehaussée par le travail minutieux des lumières de **Paolo Mazzon**, qui sut modeler et enrichir l'ensemble par des atmosphères élaborées, offrant un spectacle éblouissant depuis tous les points de l'amphithéâtre.



Autre aspect remarquable de la production : le sens aigu du

théâtre de Zeffirelli, manifeste dans la minutieuse direction des foules de prêtres, soldats, esclaves, danseurs et figurants qui, réparties sur différents niveaux, tantôt occupant les gradins, tantôt regroupées autour de la grande pyramide, se déplacèrent selon des mouvements parfaitement calculés et organisés de manière symétrique, produisant toujours une forte impression d'ordre et donnant naissance à des compositions d'un puissant impact visuel. Enfin, et ce n'est pas le moindre de ses mérites, il convient de saluer le solide travail du danseur russe **Vladimir Vasiliev**, dont les chorégraphies, à l'esthétique résolument cérémonielle, contribuèrent à créer de grands tableaux visuels et à renforcer le caractère monumental de la proposition.

La distribution vocale se révéla très appropriée. Dans le rôle d'Aïda, la soprano polonaise **Aleksandra Kurzak** se confronta à une partie qui mit ses possibilités vocales à rude épreuve. Au-delà de ses prétentions de soprano « *spinto* », son instrument demeure essentiellement lyrique et, si elle sortit avec les honneurs de l'exercice grâce à l'intelligente maîtrise de sa voix et à son engagement interprétatif, il apparut clairement que la partie s'avérait trop lourde pour ses moyens vocaux. Les difficultés se firent particulièrement sentir dès son premier air, « *Ritorna, vincitor!* », où la voix manquait de corps dans le médium et présentait des graves plutôt pâles. À partir du deuxième acte, toutefois, sa prestation alla progressivement crescendo. Après avoir conclu le *concertato* final du deuxième acte par un impressionnant suraigu, elle offrit un grand moment vocal dans « *O patria mia* ». Elle y exploita les passages les plus lyriques de l'écriture pour mettre en valeur le meilleur de sa vocalité : un chant *legato* exquis, riche de nuances, de notes filées et de pianissimi. Dans ses duos avec Radamès, « *Pur ti riveggo...* » au bord du Nil et « *O terra addio...* » à la fin de l'opéra, la complicité avec le ténor fut remarquable et se transmet au chant, donnant lieu à des moments d'une véritable intensité et d'une émotion débordante. Malgré ses limites, Kurzak parvint à

s'imposer en Aïda, l'un des personnages les plus complexes de la galerie verdienne, livrant une interprétation d'une grande dignité et confirmant qu'elle est une artiste d'une immense stature, de celles qui, aujourd'hui, se comptent sur les doigts d'une main.



La mezzo française **Clémentine Margaine** démontra posséder des moyens idéaux pour l'exigeante partie d'Amneris, la fille orgueilleuse et autoritaire du pharaon. Dotée d'une voix veloutée, opulente et d'une grande ampleur, elle livra, avec engagement et caractère, une interprétation magistrale, dont le sommet vocal fut atteint dans le duo avec Radamès, « *Già i sacerdoti adunansi...* », puis dans la scène du jugement, deux des moments les plus électrisants de la représentation. Complétant le triangle amoureux, **Roberto Alagna**, infatigable et toujours charismatique, impressionna par sa forme vocale.

Il fut un Radamès de tout premier ordre qui, à 63 ans et fort de près de quatre décennies de carrière, conserve une voix fraîche, robuste et brillante, ainsi qu'une énergie inépuisable et un engagement scénique admirable. Son air d'entrée, « *Celeste Aida...* », avec ses si bémols aigus judicieusement dispensés et son délicat *pianissimo* final, constitua le prélude à une prestation qui ne fit que gagner en intensité au fil de la soirée. Son Radamès offrit de grands moments, notamment dans le duo au bord du Nil, où il conféra à chaque phrase sa juste mesure expressive, ainsi que dans le duo final, où il déploya un chant empreint de lyrisme, de demi-voix et d'une émotion enivrante à laquelle il fut difficile de ne pas succomber. Chapeau l'artiste !



Dans le rôle d'Amonasro, le jeune baryton sud-coréen **Youngjun Park** répondit aux exigences de la partie et s'en acquitta

honorablement grâce à la puissance, au grain et à la projection de sa voix. Sur le plan interprétatif, toutefois, sa prestation se révéla plus pauvre, avec un phrasé monocorde et une intention expressive limitée qui l'empêchèrent de restituer pleinement la férocité, l'autorité et l'arrogance du roi des Éthiopiens. Doté de moyens vocaux largement suffisants, la basse russe **Alexander Vinogradov** affronta sans difficulté majeure les exigences du rôle du grand prêtre Ramfis. De son côté, la basse sud-coréenne **Simon Lim** campa avec conviction un roi d'Égypte crédible tant sur le plan vocal que scénique. Très correctes également furent les interventions de la Prêtresse de **Francesca Maionchi** et du Messenger de **Riccardo Rados**. Irréprochable, le chœur placé sous la direction de **Roberto Gabbiani** sut tirer parti de chacun des nombreux moments que lui offrit la partition pour mettre en valeur son excellente préparation et sa parfaite homogénéité.

Depuis le podium, le chef italien **Francesco Ommassini** constitua une absolue garantie de qualité, proposant une lecture de haut vol, au rythme ferme, riche en contrastes dynamiques et soutenue par une concertation particulièrement soignée.

CRITIQUE, festival. 103e Festival des Arènes de Vérone, le 9 août 2026. VERDI : Aïda. A. Kurzak, R. Alagna, C. Margaine, Y. Park... Franco ZEFFIRELLI / Francesco OMMASSINI. Crédit photographique (c) Ennevi

**CRITIQUE, festival. 103e
Festival des Arènes de
Vérone, le 8 août 2026. VERDI
: Nabucco. Y. Park, M.
Torbidoni, A. Vinogradov, F.
Meli... Stefano PODA /
Sebastiano ROLLI**

Une nouvelle fois cet été, le *Festival des Arènes de Vérone* ont présenté *Nabucco*, œuvre fondamentale dans la production de Giuseppe Verdi, puisqu'elle révéla le compositeur au grand public et ouvrit une nouvelle étape dans l'histoire du mélodrame italien. Le livret, écrit par Temistocle Solera, s'inspire principalement de plusieurs livres de la *Bible* – les *Livres des Rois*, de *Jérémie*, des *Lamentations* et de *Daniel* –, même si sa source littéraire directe fut le drame français *Nabuchodonosor*, d'Auguste Anicet-Bourgeois et Francis Cornu. Créé à la Scala de Milan en 1842, l'ouvrage raconte l'histoire des Hébreux soumis et déportés par le roi babylonien Nabuchodonosor. Toutefois, le public italien de l'époque vit dans les Hébreux exilés une image de l'Italie elle-

même, divisée et soumise à des puissances étrangères, et fit de son célèbre chœur « *Va, pensiero* » le symbole du désir de liberté et d'unité nationale. Résolument romantique et représentatif du premier Verdi, *Nabucco* demeure étroitement lié à la tradition belcantiste.

Pour cette reprise, le Festival italien a fait appel à la production scénique polémique entièrement signée par le metteur en scène italien **Stefano Poda**, qui, depuis sa création en 2025, n'a cessé de susciter débats et controverses. Aussi éblouissante que déroutante, la proposition dépouille l'opéra d'une grande partie de son contenu historique et, sans modifier la dramaturgie, le conçoit comme un vaste conflit de forces opposées évoluant dans un univers visuel autonome. La mise en scène, divertissante et futuriste, davantage proche d'un spectacle de science-fiction que d'un opéra de Verdi, propose une scène inclinée aux géométries monumentales, dominée par un long escalier central sur lequel se lit l'inscription latine « *Forsan et haec olim meminisse iuvabit* » (« *Peut-être qu'un jour il nous sera agréable de nous souvenir de ces choses* »), citation de l'*Énéide* de Virgile ; un sablier transparent suspendu au-dessus de la scène, sur lequel est inscrit le mot « *Vanitas* », symbole de la fugacité de l'existence et du passage inexorable du temps ; ainsi que deux grandes demi-sphères lumineuses représentant des particules qui s'attirent et se repoussent.

Sur scène, quelque 500 personnes, parfaitement chorégraphiées et soumises à des mouvements ritualisés et disciplinés, se déplacent constamment dans des costumes futuristes, au milieu d'une impressionnante débauche d'effets spéciaux comprenant des jeux de lumière, des explosions, des rayons *laser*, etc. Si les deux camps sont parfaitement différenciés par les costumes – marron pour les Hébreux et bleu pour les Babyloniens –, les

protagonistes finissent par se dissoudre dans les masses, si bien que ni les relations qui ne les unissent ni la personnalité de chacun des personnages n'acquièrent suffisamment de relief théâtral. Mais surtout, le mouvement incessant de la proposition finit par devenir épuisant et par phagocyter la musique du génie de Busseto. Une proposition à prendre ou à laisser : ce qui constitue pour certains une vision intellectualisée de l'essence de l'opéra n'est pour d'autres rien moins qu'un véritable massacre de l'un des titres les plus emblématiques du répertoire verdien.

Heureusement, le consensus fut bien plus large en ce qui concerne la dimension musicale. À la tête de l'**Orchestre du festival**, le chef italien **Sebastiano Rolli** a accompli un travail mémorable et a constitué l'un des piliers essentiels du succès de la représentation. Maîtrisant parfaitement la partition verdienne, il proposa une lecture musicale pleine d'énergie et de précision, parfaitement concertée et d'un style soigné. Superbe prestation également du chœur *maison*, placé sous la direction de l'expérimenté **Roberto Gabbiani**, protagoniste d'une soirée glorieuse et qui mérita pleinement une part importante des ovations finales.



Sur le plan vocal, la distribution répondit avec un niveau de qualité exceptionnel. Dans le rôle-titre, le jeune et prometteur baryton sud-coréen **Youngjun Park**, grand habitué du festival, fit montre d'une voix fraîche, généreuse, étendue et d'une séduisante couleur, qu'il conduisit avec des moyens techniques très maîtrisés, même si l'on ne put lui reprocher qu'un chant quelque peu dépourvu de caractère et de poids dramatique. Dans le rôle de sa fille illégitime Abigaille, l'excellente soprano italienne **Marta Torbidoni** remporta un triomphe mérité grâce à des moyens vocaux prodigieux : une voix robuste, un médium consistant, des graves solides et des aigus fermes, lumineux et bien projetés. Son *aria* « *Anch'iodischiuso un giorno...* », riche en nuances et en demi-voix, puis sa cabalette « *Salgo già del tronoaurato...* », chantée avec une fureur implacable, des agilités maîtrisées et des aigus assurés, offrirent deux des meilleurs moments vocaux de la soirée. Sur le plan strictement interprétatif, elle se

montra très investie dans la composition de son personnage, auquel elle conféra une grande variété de ressources expressives.

De son côté, **Alexander Vinogradov** mit au service de Zaccaria une voix de basse au timbre sombre, bien projetée et aux accents nobles, à la hauteur de l'autorité qu'exige le chef religieux des Hébreux. Bien qu'il ne dispose pas d'un véritable air de bravoure, le ténor italien **Francesco Meli** parvint à tirer le meilleur parti de sa partie à chacune de ses interventions. Pris entre l'amour et le conflit opposant deux peuples, son Ismaele acquit un relief particulier grâce à une voix d'une grande beauté de timbre, une ligne de chant impeccable et un phrasé d'« *Altri tempi* », élégant, noble et d'une exquise musicalité. Très convaincante, la mezzo-soprano allemande **Anna Werle** offrit une Fenena au timbre chaleureux et rond, dont elle sut tirer le meilleur parti dans sa prière finale « *Oh, dischiuso è il firmamento...* », s'attirant ainsi les faveurs du public. Les rôles secondaires d'Anna, d'Abdallo, du soldat babylonien, et du Grand Prêtre de Baal furent assurés avec beaucoup de métier par **Elisabetta Zizzo**, **Matteo Macchioni** et **Gabriele Sagona**, respectivement.

Les saluts finaux se révélèrent bien maigres et peu enthousiastes de la part d'un public qui sembla bien peu sensible à une distribution que nombre des grandes maisons d'opéra de premier plan pourraient pourtant lui envier...

CRITIQUE, festival. 103e Festival des Arènes de Vérone, le 8 août 2026. VERDI : Nabucco. Y. Park, M. Torbidoni, A.

**CRITIQUE, festival. 103e
Festival des Arènes de
Vérone, le 7 août 2026.
PUCCINI : Turandot. A.
Pirozzi, S. Baek, M. Sicilia...
Franco ZEFFIRELLI / Andrea
BATTISTONI**

Alors que cette année coïncide avec le centenaire de la création de *Turandot*, l'opéra posthume et inachevé de Giacomo Puccini, le Festival des Arènes de Vérone a choisi de commémorer cet anniversaire en reprenant la monumentale production signée par le regretté metteur en scène italien Franco Zeffirelli, créée en 2010 pour l'amphithéâtre italien, et devenue depuis l'une des productions les plus emblématiques et les plus plébiscitées de l'histoire récente du Festival.

Conçue spécifiquement pour les dimensions monumentales des Arènes, dont elle exploite pleinement les possibilités, cette production foisonnante, soignée jusque dans les moindres détails et véritablement féerique demeure aujourd'hui encore aussi efficace, fascinante et spectaculaire que lors de sa création.

La scénographie monumentale et hypertraditionnelle, signée par Zeffirelli lui-même, recréait avec beaucoup de réussite la Chine fantastique et féerique imaginée par Carlo Gozzi, dont Puccini et ses librettistes se sont inspirés pour l'opéra. Dragons, pagodes, palais impérial et une foule composée du peuple, de la cour, de danseurs et de figurants occupaient l'immense surface des Arènes et animaient constamment la scène. Cette profusion d'éléments et de personnages finissait toutefois, par moments, par provoquer une certaine saturation visuelle, rendant difficile l'identification des protagonistes. Les costumes riches et somptueux de la créatrice japonaise **Emi Wada** apportaient une dimension supplémentaire à l'univers visuel de la production et, en parfaite adéquation avec la mise en scène, opposaient les tonalités ternes des vêtements du peuple à la splendeur colorée de la cour impériale chinoise. Ils contribuaient ainsi à établir les différents niveaux sociaux de cet univers imaginaire, renforçant visuellement la distance entre le peuple et le pouvoir impérial. Autre facteur décisif dans la réussite de l'ensemble : le traitement extrêmement élaboré des lumières, qui, d'une part, accompagnait avec efficacité les transformations de la scénographie et, d'autre part, dans une production aussi chargée, aidait à guider le regard du spectateur. Excellent travail également de **Maria Grazia Garofali**, responsable des mouvements chorégraphiques du spectacle.



Sur le plan vocal, la soirée se révéla magnifique. Dans le rôle de l'impitoyable princesse chinoise, la soprano napolitaine **Anna Pirozzi**, authentique soprano dramatique, démontra une fois encore pourquoi elle est considérée comme l'une des grandes références vocales du rôle. Dotée d'un instrument puissant, riche en couleurs, malléable et homogène, la redoutable tessiture de la partie ne sembla lui poser ni difficulté ni obstacle, donnant lieu à une interprétation particulièrement virtuose. Elle déploya de véritables torrents de voix dans une interprétation combative et anthologique de l'air « *In questa reggia...* », tout en sachant maîtriser son volume sonore afin d'apporter la *morbidezza* requise dans les passages les plus lyriques du personnage. Sur le plan interprétatif, elle chanta avec beaucoup de goût et d'expressivité et livra, à travers son chant, un portrait

psychologique particulièrement fouillé de la personnalité complexe de la princesse de glace.

À ses côtés, en grande forme, le jeune **SeokJong Baek** conçut un Calaf enthousiaste, parfaitement crédible et doté d'une remarquable puissance vocale. Le ténor sud-coréen fit valoir un registre médium solide, des graves agréablement timbrés et des aigus faciles et sûrs, des qualités qui se révélèrent idéales pour les exigences du rôle. Son « *Non piangere, Liù...* » fut un véritable déploiement de qualités vocales et interprétatives, porté par un phrasé captivant et une expressivité à fleur de peau. Dans le célèbre « *Nessun dorma...* », les aigus, émis avec une facilité déconcertante et un éclat remarquable, déclenchèrent l'enthousiasme du public, dont les ovations faillirent même provoquer un *bis*.



Véritable révélation de la soirée, la soprano italienne

Mariangela Sicilia, dotée d'une voix lumineuse, parfaitement maîtrisée et particulièrement ductile dans les demi-voix et le chant en piano, incarna une Liù débordante de douceur et de profondeur expressive. Elle construisit un personnage d'une grande humanité qui ne tarda pas à conquérir le public. Le trio des ministres impériaux fut défendu avec efficacité par **Gezim Myshketa** (Ping), **Saverio Fiore** (Pang) et **Matteo Macchioni** (Pong), qui remplirent largement leur mission, tant sur le plan vocal que scénique. Un véritable luxe que ce roi tatar déchu Timur incarné par la basse russe **Alexander Vinogradov**, qui imposa le personnage avec une grande autorité grâce à une voix puissante et sombre, aux graves profonds et résonnants. Convaincant également, l'empereur Altoum du ténor italien **Carlo Bosi**, toujours très professionnel. Irréprochable, le Mandarin du baryton-basse mongol **Ankhubayar Enkhbold**. Parfaites, enfin, les deux suivantes de la princesse, **Grazia Montanari** et **Tamara Zandonà**. Le chœur d'adultes comme le chœur d'enfants, autres grands protagonistes de l'opéra, firent preuve d'une excellente préparation, d'un bon équilibre entre les différentes cordes et d'une sonorité homogène, sous la direction attentive de **Roberto Gabbiani** et de **Matteo Valbusa**, respectivement.

Depuis le podium, le chef italien **Andrea Battistoni** se montra particulièrement soucieux de maintenir la tension dramatique et de préserver au mieux l'équilibre entre la scène et la fosse, proposant toutefois une lecture correcte mais routinière, avare de nuances et de contrastes dynamiques, qui trouva ses meilleurs moments dans les scènes les plus grandiloquentes de la partition. D'interminables ovations au terme de l'opéra saluèrent le travail de l'ensemble des interprètes et transformèrent l'amphithéâtre romain en une véritable fête.

CRITIQUE, festival. 103e Festival des Arènes de Vérone, le 7 août 2026. PUCCINI : Turandot. A. Pirozzi, S. Baek, M. Sicilia... Franco ZEFFIRELLI / Andrea BATTISTONI. Crédit photographique (c) Ennevi