CRITIQUE, opéra. SEVILLE, Teatro de la Maestranza, les 26 & 27 juin 2026. VERDI : Aïda. Paco AZORIN / Daniel CALLEGARI & Dominic LIMBURG

C’est un nouvelle production d’*Aïda* de Giuseppe Verdi que propose actuellement le *Teatro de la Maestranza* de Séville – en coproduction avec l’ABAO *Bilbao Opera*, l’*Auditorio d*e Tenerife, le *Teatro Municipal* de Santiago du Chili et le *Teatro Nacional de São Carlos* de Lisbonne, avec la participation du Festival de Perelada. Avec tout le faste qui s’imposait, le Teatro de la Maestranza a clos sa saison 2025-2026 en portant à l’affiche l’avant-dernier opéra de Giuseppe Verdi, avec une double distribution. Absent de la scène lyrique sévillane depuis 2013, ce retour très attendu a pleinement rendu justice à l’un des chefs-d’œuvre les plus emblématiques du répertoire, grâce à une distribution vocale d’un bon niveau d’ensemble et à la nouvelle production confiée à Paco Azorín, l’un des metteurs en scène espagnols les plus marquants de sa génération.

Dans le rôle-titre, la soprano kosovare **Marigona Qerkezi** a fait valoir une voix séduisante, opulente et puissante, servie par une solide maîtrise technique. Son Aida s’est particulièrement distinguée dans l’air « *O patria mia…* » ainsi

que dans le duo final « *O terra addio…* », où elle a déployé un *legato* raffiné, de généreux *pianissimi* et demi-teintes, ainsi qu'un phrasé d'une grande finesse expressive. Dans l'autre distribution, la soprano chinoise **Chunxi Stella Hu**, qui abordait le rôle pour la première fois, s'est révélée une belle surprise. Son Aïda a séduit par une superbe voix de soprano *lirico-spinto*, au timbre éclatant, au registre médian charnu, à l'émission sûre et aux aigus percutants. En revanche, sur le plan de l'incarnation, son interprétation est apparue plus limitée, faute d'une palette expressive suffisamment variée.

Dans le rôle d'Amneris, la fière fille du Pharaon, la mezzo-soprano géorgienne **Ketevan Kemoklidze** a livré une prestation correcte, sans jamais paraître totalement à l'aise dans un rôle qui dépasse les possibilités essentiellement lyriques de son instrument. Cette inadéquation s'est révélée plus particulièrement dans le duo « *L'aborrita rivale…* » ainsi que dans la scène du jugement où, malgré ses efforts pour assombrir son timbre afin de renforcer la dimension dramatique du personnage, elle n'est pas parvenue à masquer complètement les limites vocales qu'impose le rôle. Sa voix, au timbre chaud et velouté, présente un registre grave manquant de profondeur ainsi qu'un *vibrato* qui nuit à l'homogénéité de la ligne de chant, notamment dans l'aigu. Son tempérament, son énergie et son engagement scénique lui ont néanmoins valu un accueil chaleureux au moment des saluts. Dans la distribution alternée, l'Argentine **María Luján Mirabelli** a incarné avec un métier remarquable la rivale d'Aïda, imposant une présence magnétique dans un rôle qu'elle maîtrise parfaitement et dont elle a su exploiter toutes les ressources dramatiques. Son chant, d'une grande autorité, constamment maîtrisé et porté par un sens aigu de l'intention, du goût et du raffinement, a offert quelques-uns des moments les plus intenses de la soirée.



Complétant le triangle amoureux, le ténor espagnol **Alejandro Roy** a incarné un Radamès convaincant, servi par une voix ample et généreuse, un registre central solide et des aigus bien projetés. Sur scène, il s'est montré profondément investi dans la construction de son personnage. Alternant dans le rôle, le ténor **Joan Laínez** s'est imposé comme un général égyptien aux remarquables moyens vocaux, séduisant par un chant constamment souple, noble et musical, ainsi que par des aigus sûrs, lancés avec un élan héroïque. Chapeau ! Dans le rôle d'Amonasro, roi d'Éthiopie vaincu, le baryton italien **Ernesto Petti**, qui abordait lui aussi le personnage pour la première fois, a laissé une impression mitigée. Doté d'une voix au beau timbre et d'une émission franche et naturelle, il a toutefois révélé certaines limites dans l'aigu dès lors que le rôle exigeait une intensité dramatique accrue. Son interprétation, davantage fondée sur la solidité vocale que sur le raffinement de l'expression, est demeurée quelque peu monolithique. Dans la

distribution alternée, le baryton argentin **Fabián Veloz** s'est imposé comme l'un des grands triomphateurs de la soirée. Son père d'Aida qu'il maîtrise manifestement à la perfection, s'est distingué par une incarnation d'un authentique style verdien, servie par une voix chaleureuse et sonore, une technique solide, un sens très sûr de l'accent et de l'expression, ainsi qu'une profonde noblesse humaine.

Le rôle du grand prêtre Ramfis était confié aux basses sud-coréennes **Insung Sim** et **Inho Jeong**, tous deux pleinement à la hauteur de leur tâche. Le premier, dont la carrière est en plein essor, a mis au service du personnage une voix sombre d'une redoutable efficacité, tandis que le second, plus jeune et très prometteur, a séduit par une émission plus souple et parfaitement homogène sur toute la tessiture. Doté de l'une des plus belles voix de basse de la scène lyrique espagnole actuelle, **Manuel Fuentes** a composé un Roi d'Égypte d'une grande noblesse, impeccablement chanté et porté par une autorité vocale incontestable, au point de faire regretter la brièveté de son intervention et de laisser le public désireux de l'entendre davantage. Le ténor **Néstor Galván** et la soprano **Patricia Calvache** se sont acquittés avec conviction de leurs brèves interventions respectives dans les rôles du Messager et de la Prêtresse. Véritable pilier de l'ouvrage verdien, le **Chœur du Teatro de la Maestranza** a signé une prestation de haut niveau, faisant valoir une belle homogénéité sonore, une grande précision et une excellente cohésion sous la direction attentive d'**Íñigo Sampil.**

À la tête de la ***Real Orquesta Sinfónica*** de Séville, le chef italien **Daniele Callegari** a proposé une lecture vive, contrastée, solidement articulée et profondément verdienne. De son côté, le Suisse **Dominic Limburg** s'est révélé une excellente surprise, dirigeant avec une inspiration constante et sachant mettre en valeur aussi bien les épisodes les plus intimistes, empreints d'un lyrisme riche en détails et en nuances, que les grandes scènes d'ensemble, d'un puissant

impact dramatique, sans jamais perdre de vue le délicat équilibre entre la fosse et le plateau. Il s'est également affirmé comme un soutien précieux pour les chanteurs, qu'il a accompagnés avec une grande sensibilité et dont il a constamment servi au mieux les qualités.



La nouvelle production d'*Aïda* imaginée par **Paco Azorín** n'a laissé personne indifférent, suscitant autant d'enthousiasme que de réserves. Le metteur en scène espagnol, qui signe également les décors et les lumières, propose une relecture en profondeur de l'ouvrage de Verdi, transposant l'action dans un univers futuriste, symbolique et atemporel. Nourrie d'ambitions intellectuelles, sa vision entend interroger les mécanismes du pouvoir, la violence de la guerre et la condition humaine. D'une esthétique résolument visuelle et largement débarrassée de l'imaginaire égyptien traditionnel,

le spectacle se déploie avec fluidité à travers un impressionnant arsenal d'images qui sollicite sans relâche le regard du spectateur. Cette profusion visuelle finit toutefois par accaparer l'attention au détriment de l'action dramatique. À cela s'ajoute une direction d'acteurs des solistes assez sommaire, reposant sur des moyens scéniques relativement limités.

Le prélude lui-même n'échappe pas à ce foisonnement créatif propre à Azorín. Il y expose les fondements de sa dramaturgie : un voyage à travers les millénaires, depuis un futur indéterminé où les prophéties du *Livre des Morts* égyptien se seraient accomplies. C'est dans ce contexte qu'il introduit un personnage inédit, Ulysse, voyageur éternel incarné par l'artiste de cirque **David Marco**, chargé de porter l'idée selon laquelle l'amour constitue l'essence la plus profonde de l'être humain. Pourtant, ses acrobaties incessantes, ses déplacements continus et sa présence permanente sur le plateau finissent par détourner l'attention de ce qui se joue réellement sur le plan dramatique. Le décor minimaliste, composé d'escaliers, de plateformes mobiles et de cages, est efficacement complété par les projections vidéo à motifs égyptiens de **Pedro Chamizo**, permettant à l'action de se déployer avec une réelle fluidité. Les costumes d'**Ana Garay** s'éloignent eux aussi de l'orientalisme traditionnel pour intégrer des références à l'univers de Stanley Kubrick – notamment les coiffes des prêtres, surmontées d'un point lumineux rouge évoquant sans équivoque HAL 9000 dans *2001, l'Odyssée de l'espace* – ainsi qu'à l'esthétique développée par Denis Villeneuve dans la saga cinématographique *Dune,* inspirée des romans de Frank Herbert.

Parmi les choix les plus discutables figure la refonte de la scène triomphale. Azorín renonce à sa monumentalité traditionnelle pour lui substituer une scène de torture infligée aux prisonniers éthiopiens, sorte d'autodafé futuriste évoquant celui de *Don Carlo.* Ce parti pris crée une

nette dissociation entre ce que la musique exprime et ce que montre la scène. À l'inverse, la scène du Nil, d'un minimalisme intimiste, baignée d'une lumière de néons évoquant une nuit de lune au bord du fleuve, constitue l'un des rares moments où le chant peut pleinement s'épanouir, sans être parasité par un excès de sollicitations visuelles ou circassiennes.

Une fois le rideau tombé, les artistes ont été salués par une ovation particulièrement chaleureuse.

CRITIQUE, opéra. SEVILLE, Teatro de la Maestranza, les 26 & 27 juin 2026. VERDI : Aïda. Paco AZORIN / Daniel CALLEGARI & Dominic LIMBURG. Crédit photographique (c) Guillermo Mendo

---

CRITIQUE, opéra. TOULOUSE, Théâtre du Capitole (du 26 juin au 5 juillet 2026). BIZET : Carmen. M-N. Lemieux,

A. Hernandez, A. Constans, A. Sempetrean… Jean-Louis GRINDA / Leo HUSSEIN

Huit ans après avoir fait le bonheur des spectateurs du Théâtre du Capitole, la vénérable institution occitane vibre à nouveau au rythme envoûtant de la musique de *Carmen* de Georges Bizet, dans la désormais célèbre production signée par Jean-Louis Grinda, couronnant une riche saison 26 / 27 qui a des airs de sans faute artistique. Cette mise en scène, désormais bien rodée après avoir enchanté les scènes de Marseille, Monte-Carlo ou encore les *Chorégies d'Orange*, trouve au *Capitole* un écrin et une complicité avec le public qui en font un moment de grâce et de bonheur absolu.

Jean-Louis Grinda, ancien directeur des Chorégies d'Orange et de l'Opéra de Monte-Catrlo, propose ici un regard résolument moderne et d'une grande intelligence sur l'œuvre de Bizet. Il évite avec *brio* les écueils des clichés éculés : sa Carmen n'est ainsi ni une *garce* ni une séductrice manipulatrice, mais une jeune femme éperdue de liberté qui aime comme elle respire, avec une fraîcheur et une sincérité qui la rendent bouleversante. La mise en scène souligne avec justesse la violence possessive de Don José, véritable prédateur dont la jalousie maladive conduit à l'irréparable. Le dispositif scénique conçu par **Rudy Sabounghi** est une véritable prouesse technique et esthétique. Deux grands blocs semi-circulaires, évoquant une arène, s'articulent et se déplacent pour créer avec une élégante sobriété les différents espaces de l'action,

de la manufacture de tabac aux montagnes désertiques, en passant par les murs de Séville. La scène s'ouvre sur une vision en *flash-back* : dans la pénombre de sa cellule, Don José revit les événements qui l'ont conduit à l'irréparable, donnant d'emblée à l'œuvre sa dimension tragique et inéluctable.

Dans le rôle-titre, **Marie-Nicole Lemieux** est tout simplement renversante. La grande contralto québécoise, déjà acclamée à Orange, déploie une palette sonore d'une richesse exceptionnelle. Sa voix, à la fois sombre et brillante, puissante et superbement contrôlée, incarne avec une intensité rare toutes les facettes de la gitane. Cette Carmen est gouailleuse, pulpeuse, troublante et infiniment touchante, mais jamais vulgaire ou impudique. Elle parvient à faire évoluer son personnage tout au long de l'œuvre, de la cigarière provocante du premier acte à la femme traquée et vibrante du duel final, avec une vérité dramatique qui a saisi le public.

Face à elle, **Airam Hernandez**, ténor espagnol en passe de devenir l'un des piliers du Théâtre du Capitole (et le public toulousain ne s'en plaindra pas !…), et dont les incarnations successives *in loco* ont marqué les esprits, campe un Don José d'anthologie. Sa composition saisit par sa crédibilité : il incarne à la perfection cet homme faible, rongé par une jalousie animale, dont la violence possessive surgit avec une effrayante spontanéité. Mais ce qui marque tout autant, c'est l'extraordinaire raffinement de son chant. Son « *Air de la Fleur* » est un moment de pur bonheur lyrique : des demi-teintes subtiles, des *diminuendi* d'une beauté à couper le souffle, une ligne de chant tendue à l'extrême, servie par un timbre chaud et une émission parfaitement maîtrisée. C'est simple, on n'avait pas entendu un tel niveau d'interprétation dans ce rôle depuis les grandes heures de Jonas Kaufmann ou Roberto Alagna !…



La Micaëla d'**Anaïs Constans**, soprano toulousaine qui s'était déjà illustrée dans cette même production lors de sa création en 2018, confirme tout le bien que l'on pensait d'elle déjà alors. Sa voix, d'une clarté lumineuse, possède un timbre rond et une ligne de chant superbement conduite. Son air « *Je dis que rien ne m'épouvante* » est un moment de grâce, porté par une intensité dramatique et une puissance vocale qui lui valent à juste titre les ovations du public. Son jeu scénique, intense et habité, fait de cette Micaëla un personnage bien loin de l'oie blanche traditionnelle, une femme qui cherche à comprendre ce qui lui échappe et dont les regards portent le poids d'une inquiétude muette. L'excellentissime baryton-basse roumain **Adrian Sempetrean**, appelé à remplacer au pied levé Alexandre Duhamel déclaré souffrant, relève le défi avec une *maestria* confondante dans le rôle d'Escamillo. Sa voix, d'une belle assise, son charisme scénique et son jeu sans forfanterie font de son toréador une présence magnétique, à la hauteur de la superbe aria du toréador.

Mais cette production est aussi l'occasion de saluer une révélation : **Adrien Mathonat** en Zuniga. Cette basse à la voix

surpuissante, au grain somptueux, possède une stature imposante qui magnifie son jeu de comédien. Son autorité naturelle, sa présence scénique confèrent au lieutenant une crédibilité et une profondeur rarement atteintes dans ce rôle. Il rejoint le cercle des grands seconds rôles qui font la richesse de cette distribution. **Pierre-Yves Cras** campe un Moralès d'une élégance rare. Son baryton, chaleureux et bien timbré, donne au caporal cette bonhomie un peu gouailleuse qui séduit dès les premières mesures. Son jeu scénique, plein de naturel, installe d'emblée l'atmosphère populaire de la Séville du premier acte. Les deux compagnes de Carmen, **Fanny Soyer** en Frasquita et **Léontine Maridat-Zimmerlin** en Mercedes, forment un duo complice et pétillant. La soprano Fanny Soyer, révélation de l'Académie de l'Opéra-Comique, déploie une voix agile et une présence scénique enjouée qui font merveille dans les ensembles. La mezzo **Léontine Maridat-Zimmerlin**, lauréate de nombreux concours et nommée aux Victoires de la Musique Classique 2026 dans la catégorie « *révélation*« , apporte à Mercedes un timbre chaud et une malice complice qui achèvent de convaincre. Côté contrebandiers, **Damien Gastl** campe un Dancaïre d'une belle carrure vocale. Le baryton, déjà familier de la scène du Capitole pour y avoir incarné Melot dans *Tristan*, fait preuve d'une autorité naturelle et d'une voix ronde qui sert idéalement le chef des bandits. **Krešimir Špicer**, en Remendado, complète cette équipe de gueux avec un ténor léger et une truculence pleine de vivacité. Tous forment, avec les **Chœurs du Théâtre du Capitole**, un peuple gitan d'une vérité et d'une énergie folles.

Derrière le pupitre, le chef britannique **Leo Hussein** dirige l'**Orchestre national du Capitole de Toulouse** avec une passion communicative. Sa lecture de la partition, précise et sensuelle, fait ressortir toutes les couleurs et les nuances de la musique de Bizet. Il sait maintenir un équilibre parfait entre la fosse et le plateau, avec un constant souci du phrasé et des dynamiques, offrant par ailleurs à ses chanteurs un soutien idéal.

Le public toulousain, connaisseur et exigeant, a réservé à cette *Carmen* un accueil triomphal. Il a su reconnaître dans cette production une œuvre totale, qui confirme une fois de plus le rayonnement du **Théâtre du Capitole** sur la scène lyrique internationale. Un spectacle à ne manquer sous aucun prétexte, et à voir avant le 5 juillet !



CRITIQUE, opéra. TOULOUSE, Théâtre du Capitole (du 26 juin au 5 juillet 2026). BIZET : Carmen. M-N. Lemieux, A. Hernandez, A. Constans, A. Sempetrean… Jean-Louis GRINDA / Leo HUSSEIN. Crédit Photographique (c) Mirco Magliocca

CRITIQUE, opéra. LYON, Opéra de Lyon, le 23 juin 2026. MONTEVERDI : L'Incoronazione di Poppea, G. Scopellitti, I. Iushkevich, J. A. Fleury, A. De Jong, H. Santos… Tatjana Gürbaca / Simon-Pierre Bestion

Une fin de saison décevante, à l'Opéra national de Lyon, avec cette nouvelle production du *Couronnement de Poppée* de Claudio Monteverdi (ré)-orchestré par Philippe Boesmans. Si dans l'ensemble les chanteurs de la *Pépinière Opéra* ne déméritent pas, cette production est constellée de situations plus absurdes les unes que les autres qui, au lieu de rendre hommage à l'œuvre, la desservent et la trahissent.

La tentation d'orchestrer les partitions baroques lacunaires du XVIIe siècle ne manquent pas, comme en témoigne la version de Henze du *Retour d'Ulysse*. Certains compositeurs vont même plus loin, avec une réussite paradoxalement bien plus grande, comme le fit Alexander Goehr en 1995 qui composa toute la

musique perdue de l'*Arianna* autour de son célèbre *lamento*. La proposition de Philippe Boesmans, commande de Gérard Mortier créée au Teatro Real Madrid en 2012 n'apporte pas grand-chose et noie le discours des personnages dans un maëlstrom sans queue ni tête qui ne fonctionne que, paradoxalement, quand l'orchestre laisse le texte respirer et se contente de le soutenir… comme le fit Monteverdi. Mais il faut arrêter de croire que les partitions sont lacunaires par choix esthétique. Les partitions conservées ne sont pas des documents de travail et le matériel d'orchestre distribué aux musiciens n'avait pas vocation à être conservé. Bien plus grave est le massacre du livret et l'incohérence de la dramaturgie. Si on peut admettre la suppression de certains personnages (qui contredit toutefois le propos de combler soi-disant des lacunes), on ne comprend pas pourquoi Sénèque réapparaît après sa mort, ni ce que vient faire Éros, personnage muet qui gravite en permanence autour de tous les personnages et qui fait double emploi avec Amour, personnage essentiel, absurdement supprimé lors de la tentative de meurtre de Poppée, dont les deux airs magnifiques sont réduits à leur brève ritournelle instrumentale. En outre, Arnalta est un homme déguisé en homme ; Poppée embrasse Octavie alors qu'elle sort d'une nuit torride avec Néron, celui-ci chante « *Adirati miei rai* » dans les bras de Sénèque ; c'est Othon qui apporte l'annonce de la mort du philosophe ; les domestiques sont supprimés au profit des principaux personnages, dont Néron qui chante donc « *Non morir* », alors qu'il a ordonné sa mort ; la scène de l'extase orgiaque est transformée en duo entre Néron et Arnalta. Et comme si le livret génial de Busenello n'était pas assez riche, des textes additionnels de François Villon, Jean Molinet et Philippe Desportes sont insérés entre certaines scènes et dont on cherche encore la pertinence, à moins de vouloir surligner gauchement ce que livret évoque poétiquement et explicitement. Bref, la liste est interminable de situations absurdes qui trahissent constamment la dramaturgie de l'œuvre et qui donnent *in fine* l'étrange impression de deux partitions juxtaposées.

La mise en scène de **Tatjana Gürbaca** ne convainc guère, polluée par ces trahisons à répétition, même si les décors de **Marc Weeger** avaient les atouts pour plaire : sur scène un grand mur gris mobile constellé de trous, ou plutôt d'impacts à l'aspect lunaire qui fait face à quatre gradins pouvant suggérer un théâtre antique. Si les lumières de **Mathieu Cabanes** séduisent en exaltant les espaces et les corps, les costumes de **Dinah Ehm** oscillent entre le contemporain, l'évocation d'une époque révolue (plus shakespearienne que vénitienne) et le grotesque abyssal (le costume clownesque de Drusilla puis d'Othon est d'un ridicule achevé). La seule vraie bonne idée est d'avoir fait de Néron et de Poppée un couple physiquement très proche (même taille, même chevelure rousse abondante et timbre assez similaire). **Giulia Scopellitti** campe une Poppée convaincante, dont le timbre affirmé et solaire est conforme au parcours ascensionnel du personnage. La véritable révélation de cette production dispensable est le Néron de **Iuril Iushkevich**, le seul à ne pas faire partie du Studio Opéra. Le contre-ténor russe, vu cette saison dans le rôle de Feodor du *Boris Godounov*, impressionne par sa maîtrise d'un timbre ductile, solide, à la diction remarquable et sans tomber dans l'hystérie que peut suggérer le personnage. L'impulsivité est contrôlée sans être escamotée ou entravée. Du grand art. **Jenny Anne Flory** est une Octavie émouvante, sensible, à la voix riche et d'une belle amplitude, et incarne également une Vertu de bonne tenue. Étrangement transposé en registre de baryton, le rôle d'Othon perd en grâce et en fragilité, même si **Alexandre De Jong** ne démérite pas et possède de solides atouts vocaux. Le choix d'**Hugo Santos** dans le rôle de Sénèque peut surprendre, tant il est aux antipodes du personnage : jeune et physiquement alliciant, il est loin du vieillard grabataire qui appelle la mort de ses vœux. Sa voix est solide, mais l'exploitation *post-mortem* absurde qui est faite de son personnage annihile la portée morale qu'il est censé incarner. Autre rôle à contre-emploi, l'Arnalta de **Filipp Varik**, chanteur racé, vu dans de nombreuses productions lyonnaises (*Louise*, *Boris Godounov*, *Billy Budd*), à qui il manque cette

touche de fantaisie associée au rôle, issue des comédies érudites de la Renaissance ; une prestation en somme trop sérieuse et monolithique. Enfin, la soprano norvégienne **Eva Langeland Gjerde** trouve le ton juste pour incarner le double rôle de Fortune et Drusilla.

À la tête de l'Orchestre de l'Opéra national de Lyon, **Simon-Pierre Bestion** dirige avec conviction et professionnalisme cette orchestration contemporaine qui résonne comme une vaste blague belge. Massacrer à ce point Busenello et Monteverdi n'est guère pardonnable, et c'est même du jamais vu depuis la mémorable "*Popp'ea*" du Théâtre du Châtelet en 2012 !…

CRITIQUE, opéra. LYON, Opéra de Lyon, le 23 juin 2026. MONTEVERDI : L'Incoronazione di Poppea. G. Scopellitti, I. Iushkevich, J. A. Fleury, A. De Jong, H. Santos… Tatjana Gürbaca / Simon-Pierre Bestion. Crédit photographique © Jean-Louis Fernandez

---

CRITIQUE, festival. CRÉMONE, Teatro Ponchielli, le 20 juin

2026. MONTEVERDI : L’Incoronazione di Poppea. B. Torre, M. Licht, M. Gaudenzi, A. Pennino, F. Eraldo Sacchi… Roberto Catalano / Paul Agnew

Une production en demi-teinte que ce *Couronnement de Poppée* au Festival Monteverdi de Crémone. Des idées intéressantes, mais brouillées par un plateau encombré qui trouble la lecture de l’ensemble. Une distribution de très haute tenue, gâtée par un Mayan Licht qui en fait des tonnes, et une direction de Paul Agnew efficace, mais troublée par des choix instrumentaux contestables.

On ne compte plus les productions de l’ultime *opus* de Monteverdi, et on pourrait se demander comment renouveler l’approche de l’un des plus grands chefs-d’œuvre du *Seicento*. **Roberto Catalano** ne prend ni le parti d’une vision historique, ni celle d’une véritable transposition moderne. Il parie en revanche sur une réflexion hors du temps historique autour des enjeux du pouvoir et du désir qui sont, en effet, au cœur du livret de Busenello et de la musique de **Claudio Monteverdi**. Le *prologue* s’ouvre sur un splendide rideau figurant le tableau d’Annibale Carracci, *Ercole al bivio* (*Hercule à la croisée des chemins*), symbole du choix cornélien entre la maîtrise des affects et l’incapacité à s’en libérer. Quand s’ouvre le premier acte, Othon apparaît au milieu de corps nus placés dans des sortes d’aquarium en *plexiglass* d’où ils sortent progressivement pour s’habiller de vêtements descendus des

cintres. Ils sont censés représenter le public et constituent également la partie chorégraphique de l'œuvre, incarnation de la conscience collective happée par une intrigue qui se veut constamment actuelle. Le dispositif scénique imaginé par **Mariana Moreira** oscille entre réussites incontestables et trouvailles faites de bric et de broc, qui nuisent à la lisibilité du texte. Ainsi, si l'on peut apprécier la scène de l'extase entre Néron et Lucain qui apparaissent dans une sorte de théâtre dans le théâtre, derrière un lourd rideau rouge, si la mort de Sénèque séduit dans sa sobriété retrouvée, magnifiée par le contraste entre la toge blanche du philosophe et les toges noires des domestiques (costumes plutôt réussis de **Ilaria Ariemme** oscillant entre le contemporain et l'intemporel), tout comme le duo final également marqué par une sobre interprétation, la vision par trop conceptuelle du metteur en scène contredit l'essence même de l'œuvre qui se moque des concepts, notamment à travers les propos de Valletto s'en prenant au « vieillard » Sénèque, « *ce miniaturiste des beaux concepts* », qu'il « *vend pour des secrets, mais ne sont que des chansons* ». Plus globalement, les mises en scène modernes – et celle-ci ne fait guère exception – sont obsédées par la scène vide et se croient obligées de la combler par des objets, des personnages ou des danseurs qui polluent la perception du drame et détournent le regard du spectateur qui devrait se concentrer sur l'interprète. C'est le cas de ces portes-confessionnal tapissées de velours rouge devant lesquelles sont assis les danseurs qui évacuent ainsi la « *disputatio* » annoncée dans le prologue.

Cette vision qui ne convainc qu'à moitié est heureusement sauvée par une distribution dans l'ensemble de très haut niveau, à deux exceptions près. La Poppée de **Benedetto Torre** possède un timbre superbement projeté, capable des mille nuances pathétiques que réclame le rôle ; elle respecte le texte à travers une diction sans faille, ce qui est loin d'être le cas du Néron de **Mayan Licht**, qui hystérise à outrance, noyant une déclamation et un chant tendu à l'extrême

dans des approximations, des problèmes de justesse et des changements de registres difficilement supportables. L'hystérie d'un empereur de dix-huit ans, incapable de maîtriser ses passions est réelle, mais elle est d'abord performative : dans le geste et le sens des mots, non dans la violence de sa profération. Seul le duo final le sauve quelque peu d'un authentique naufrage. Octavie est en revanche magnifiquement interprétée par **Mara Gaudenzi** (qui incarne également la Vertu du Prologue, en parvenant intelligemment à différencier les deux rôles), avec une distanciation émouvante qui ne sombre jamais dans le pathos. Son « *Addio, Roma* » est l'un des moments intenses de la soirée, qui contraste avec la véhémence de son geste et de son propos quand elle ordonne à Othon de tuer Poppée. L'amant malheureux est campé par le jeune contre-ténor uruguayen **Agustin Pennino**, voix délicate, solidement charpentée et élocution impeccable ; et si le timbre manque encore un peu de chair, cette relative faiblesse est compensée par une présence scénique très efficace et une musicalité qui transparaît dans les nombreuses formes closes du rôle. Bien plus impressionnante est la basse caverneuse de **Federico Sacchi**, hiératique Sénèque, imperturbable devant l'annonce d'une mort tant attendue : un modèle d'intelligence dramatique qui fait coïncider sa prestation sur scène avec ce qu'en dit le texte qu'il doit déclamer. Dans le rôle de Drusilla, seul véritable personnage positif de l'intrigue, **Lucía Martín Cartón**, en grande professionnelle et habituée de ce répertoire, rend très bien la fraîcheur ingénue mêlée d'un vrai sens dramatique quand elle accepte de se sacrifier pour Othon. On saluera également l'excellente prestation de **Luca Cervoni**, impayable Arnalta, malgré un costume de grand-mère vieillot qui tempère quelque peu un sens du théâtre qui n'est plus à démontrer ; son « *Adagiati Poppea* » est bouleversant, et constamment remarquable son art consommé de la diction qui ne fait perdre aucune syllabe de son texte toujours maîtrisé. En revanche, la Nourrice d'**Alessandra Visentin** déçoit par un timbre voilé, presque engorgé, manquant de hargne avec une présence en demi-teintes. Bien plus convaincante est le triple

rôle de Lucain, Soldat I et Domestique III assuré avec justesse et discernement par **Jorge Navarro Colorado**, tout comme la solide prestation de **Matteo Laconi**, excellent Liberto et Soldat II, au timbre sonore et chaleureux et à la projection toujours bien assurée. Les autres interprètes ne méritent que des éloges, que ce soit le timbre velouté de **Giacomo Nanni** (Mercure et Domestique III), le timbre cristallin de **Sarah Fleiss** (La Fortune et Damigella), l'amour malicieux et le Valet espiègle de **Sarah Hayashi**, ou encore la Pallas furtive mais incisive de **Silvia Porcellini**.

Dirigeant des ***Arts Florissants*** réduits à une dizaine de musiciens, **Paul Agnew** connaît son métier, mais l'énergie louable qu'il met à faire dialoguer instruments et interprètes vocaux est trop souvent gâtée par des choix contestables de l'orchestration : les vents sont excessivement sollicités (comme dans l'air d'entrée d'Othon), les cornets à bouquin, jamais employés dans l'orchestre vénitien, sonnent parfois de manière incongrue. Lorsque les cordes sont privilégiées, alors le miracle opère, comme dans la magnifique *sinfonia* à la fin de l'acte deux.

CRITIQUE, festival. CRÉMONE, Teatro Ponchielli, le 20 juin 2026. MONTEVERDI : L'Incoronazione di Poppea. B. Torre, M. Licht, M. Gaudenzi, A. Pennino, F. Eraldo Sacchi… Roberto Catalano / Paul Agnew. Crédit photographique (c) Droits réservés

CRITIQUE, opéra. BRUGES, Concertgebouw, le 23 juin 2026. BIZET : Carmen. J. Santos, K. Kim, L. Kosavic, S. Yang… Keren Kagarlitsky / Wim Vandekeybus

La Cité médiévale de Bruges vibre actuellement au rythme envoûtant de la célèbre *habanera*. Dans le cadre prestigieux du *Concertgebouw*, la salle de concert futuriste dont s'est dotée la ville belge, l'*Opera Ballet Vlaanderen*, contraint par les travaux en cours à l'opéra gantois, a ainsi investi la scène brugeoise pour y déployer une production de *Carmen* qui fait déjà date. Cette décentralisation est une aubaine, offrant à ce chef-d'œuvre de Georges Bizet un écrin dont l'acoustique sublime chaque note, tandis que la mise en scène, audacieuse et novatrice du chorégraphe flamand Wim Vandekeybus, offre une expérience scénique inoubliable.

Figure de proue de la danse contemporaine avec sa compagnie ***Ultima Vez***, Wim Vandekeybus signe ici sa première mise en scène d'opéra. Et quelle entrée en matière ! Connu pour son langage corporel intense, viscéral et souvent en prise avec

les forces brutes de la nature, Vandekeybus ne se contente pas de « mettre en espace » l'opéra de Bizet. Il en propose une relecture radicale où la danse n'est plus un simple ornement mais le moteur même du drame, une *partition visible* qui dialogue en permanence avec la musique. Le flamand déploie son univers caractéristique en explorant une couche rituelle et primitive de l'œuvre, dévoilant la puissance intuitive et presque mythologique des personnages : il déconstruit les codes de l'opéra traditionnel, non pas pour les renier, mais pour les transcender par un flot continu d'énergie corporelle.

Le plateau du *Concertgebouw* devient ainsi un espace de pulsations sauvages. Le **Corps de ballet de l'Opera Ballet Vlaanderen**, fusionné avec les artistes d'***Ultima Vez*** et un groupe d'enfants danseurs étonnamment virtuoses, crée un peuple en transe, une communauté gitanesque dont les mouvements semblent répondre aux soubresauts de l'orchestre. Le chorégraphe va jusqu'à faire entrer le taureau sur scène dès l'ouverture, une présence symbolique qui rend la fatalité de l'histoire omniprésente. Pourtant, dans un geste de rébellion poétique, Vandekeybus offre à Carmen une échappatoire : loin de succomber sous le couteau de Don José, l'héroïne survit, s'élevant comme une divinité libre, adorée de tous. Ce parti-pris est un magnifique pied-de-nez au destin tragique, porté par la force même de sa chorégraphie.



Au cœur de cette fournaise (et pas seulement dans la salle en cette journée caniculaire…), la mezzo-soprano brésilienne **Josie Santos** incarne une Carmen tout simplement sublime. Sa présence scénique et sa compréhension du rôle, qu'elle a déjà abordé avec d'autres grandes phalanges, en font une interprète renversante de liberté et de passion. Face à elle, le ténor coréen **Kyungho Kim** est un Don José superbe de ferveur obsessionnelle, tandis que **Leon Kosavic** campe un Escamillo charismatique, à la hauteur du superbe air « *Toréador, toréador*« . Le reste de la distribution, de la touchante Micaëla de **Sarah Yang** au gouailleur Moralès de **Leander Carlier**, en passant par le sévère Zuniga de **Samson Setu**, confirme l'excellence de l'équipe vocale réuni par **Jan Vandenhouwe** (le directeur artistique de la maison flamande) : tous incarnent avec une intensité rare cette partition vocale exigeante.

Cette réussite tient aussi à la baguette virevoltante de la cheffe israélienne **Keren Kagarlitsky**. Déjà appréciée sur les plus grandes scènes européennes, elle dirige le ***Symphonisch Orkest Opera Ballet Vlaanderen*** avec une clarté et une fougue qui magnifient les couleurs de Bizet. Sous sa direction, la

superbe phalange belge – riche en couleurs et en rythmes -, se fait l'*alter ego* sonore de la chorégraphie, créant un dialogue permanent où le chant, la danse et la musique ne font plus qu'un.

Cette *Carmen* est un succès retentissant, une œuvre totale qui a électrisé le public et qui prouve avec éclat la vitalité de la création lyrique en Flandre. Une expérience à ne pas manquer avant la fin des représentations brugeoises, le 28 juin !…



CRITIQUE, opéra. BRUGES, Concertgebouw, le 23 juin 2026. BIZET : Carmen. J. Santos, K. Kim, L. Kosavic, S. Yang… Keren Kagarlitsky / Wim Vandekeybus. Crédit photographique (c) Danny Willems

CRITIQUE, festival. CRÉMONE, Teatro Ponchielli, le 19 juin 2026. CAVALLI : Le Nozze di Teti e Pelo. V. Ferraresi, F. Albrich, D. Pastore, M. Straffi, A. Testori… Petra Deidda / Antonio Greco

Magnifique recréation mondiale du premier chef-d'œuvre de Francesco Cavalli, avec une distribution de très haut niveau, une direction superlative et une mise en scène qui parvient à rendre lisible et à donner vie à une intrigue complexe, dominée par un *recitar cantando* toujours ductile et expressif. Incontestablement la plus grande réussite de ce 43e Festival Monteverdi.

Créées au théâtre San Cassiano en janvier 1639, et jamais reprises depuis, ces ***Nozze di Teti e di Peleo***, le plus ancien opéra vénitien conservé, s'avèrent constamment passionnantes. Ce premier opéra de Cavalli, qui est aussi son premier chef-d'œuvre, semble anticiper la synthèse mythologique du *Pomo d'oro* de Cesti (qui sera présenté cet été à Innsbruck) et emprunte à l'opéra de cour les ingrédients qui en ont fait le succès. Il s'agit d'ailleurs pour être précis d'une *Festa*

teatrale, et non d'un *dramma per musica*, ce qui implique une intrigue inspirée de la mythologie, la représentation d'une scène infernale, la présence de ballets, nombreux et variés dans cet opéra, et une résolution heureuse. Mais parce qu'il s'agit d'un opéra vénitien, la dimension comique n'est pas absente, loin s'en faut, avec le personnage de Momus, qui se moque de l'inconstance des femmes et de l'amour toujours soumis à l'intérêt vénal.

Tandis qu'un prologue allégorique, qui rappelle ceux du *Retour d'Ulysse* et du *Couronnement de Poppée*, met en scène une joute oratoire entre la Renommée et le Temps dans la gouvernance de la destinée humaine, les futurs parents du mythique Achille voient leurs noces compromises par la Discorde qui prenant l'aspect de plusieurs personnages (dont le père de Thétis, Éaque, et une jeune servante Mergellina, lui faisant croire qu'elle est éprise de Pelée), provoque la jalousie, la colère et le désespoir de Thétis. Un concile infernal impressionnant, une Bacchanale somptueuse, le célèbre jugement de Pâris et de la pomme d'or, viennent se greffer à cette ébouriffante intrigue baroque signée Orazio Persiani, avant que l'intervention d'Hyménée ne viennent sceller les noces des deux protagonistes qui donneront naissance au célèbre héros de la guerre de Troie. Le texte est en outre un triomphe du style mariniste, et un éloge du toucher, le plus sensuel des cinq sens (« *Dove il guardo non giunge arriva il tatto* »), avec au passage une subtile apologie musicale de ce nouvel opéra à la fois aristocratique et populaire, lorsque Pelée s'adresse à Chiron : « *E mille suon in un sol suon esprimi* », soulignant ainsi la variété stylistique de l'œuvre. Ce qui est fascinant dans cet opéra justement, c'est que tout Cavalli est déjà là, notamment à travers sa capacité unique à tirer profit d'effets simples et puissants d'un point de vue dramaturgique, comme la *sinfonia* qui ouvre le concile infernal, les chœurs des Néréides (« *Noi siam leste* »), le duo d'adieu de Thétis et Pelée (« *Quando due cori amanti amor accoppia* »), l'extraordinaire *recitar cantando* de Thétis, quand elle croit

son fiancé mort, aussi bouleversant que celui de Pénélope au début du *Retour d'Ulysse*, qui comme elle, ne chante jamais de formes closes quand elle éprouve un sentiment tragique d'abandon ; de même, le réveil de Pelée, après son naufrage, est symétrique de celui d'Ulysse, dans l'opéra de Monteverdi, jusque dans les paroles (« *Dormo, sogno, o son desto* »), compositeur dont il a retenu la leçon, comme en témoigne le chœur « *Su lieto, lieto sposo* », et son habile contrepoint qui rappelle ceux du premier acte de l'*Orfeo*. On soulignera également le splendide chœur des Amours, « *Già la nostra genitrice* », après le fameux épisode du jugement de Pâris, suivi du sublime air de Vénus « *A portar del bello vanto* », et sa ritournelle entêtante et fascinante. Cavalli nous surprend toujours, et si les récitatifs dominent largement, le compositeur commence un air puis la termine en récitatif et inversement : la *varietas* est le maître-mot du baroque, de l'opéra baroque, gage de son succès.

La scénographie imaginée par **Petra Deidda** a le mérite de respecter, avec une fantaisie poétique, les nombreuses péripéties de l'intrigue. Ainsi, un petit théâtre au style grec figure le prologue, muni d'un film opaque qui laisse transparaître à la fin un personnage annonçant le début de l'opéra. La sobriété ne nuit pas à la cohérence de l'ensemble, comme en témoigne la magnifique scène des Enfers, plongée dans l'obscurité et laissant entrevoir Pluton et ses trois Érinyes habillés de noirs, un masque doré sur leur bras droit ; le personnage de la Discorde est muni de longs bras suggérant l'étendue de son pouvoir (« *Altro non fu che discordanze il mondo* », est-il dit au milieu du deuxième acte). Les décors et costumes de **Valentina Volpi** font également merveille dans la superbe Bacchanale qui clôt le deuxième acte, avec un Silène irrésistible dans son costume « nu » et un Bacchus de blanc vêtu, un mixte entre une jeune fille en fleur proustienne et une *Zaza Napoli*. Les lumières subtiles d'**Oscar Frosio** ont aussi joué un rôle important dans la réussite du spectacle, conférant à la scène profondeur et efficacité aux nombreuses

métamorphoses qui parcourent l'opéra.

La distribution réunie pour redonner vie à cet incroyable chef-d'œuvre mérite tous les éloges, d'autant que l'opéra, d'une durée avoisinant les quatre heures, a été donnée dans sa quasi intégralité (seules trente minutes de musique ont été sacrifiées, notamment, et c'est dommage, les deux scènes qui précèdent l'arrivée d'Hyménée dans le dernier acte, dans lesquelles Pelée combat Thétis déguisée en chevalier, sorte de version cavallienne du *Combat de Tancrède*). Dans le rôle de la déesse Thétis, **Valentina Ferrarese**, qui avait remporté l'an dernier le concours du Cavalli-Monteverdi Competiton, est bouleversante de bout en bout, déployant un timbre chaleureux, magnifiquement projeté et d'une infinie ductilité. **Ferran Albrich** campe un Pelée non moins convaincant ; sa voix d'une grande sensibilité, révèle avec justesse la faiblesse du personnage, tout en étant constamment attentive au texte, particulièrement riche et difficile de Persiani. Il faut en outre souligner la performance impressionnante de **Danilo Pastore** dans le double rôle de la Discorde et de Méléagre (ce qui a rendu plus facile la métamorphose du premier vers le second). Une présence magnétique, un timbre de contre-ténor très souvent sollicité dans le registre aigu, conjugué avec un sens inné de la déclamation, en ont fait une des révélations de la soirée. Excellente incarnation du Temps, dans le prologue, et de Pâris, grâce à la remarquable prestation de **Jorge Navarro Colorado**, au timbre solidement charpenté, tandis que **Alessandro Ravasio** prêtait son timbre barytonnant au double rôle de Jupiter et de Nérée. Dans le même registre, **Matteo Straffi** est un Mercure plus vrai que nature et un Éaque d'une belle intensité. Malgré un timbre un peu nasillard, **Angelo Testori**, par son sens du théâtre et une élocution sans faille, a su donner vie, en les différenciant, aux trois rôles de Momus, Mars et Minos, tout comme **Giacomo Pieracci** a su bien distinguer les trois personnages qu'il incarne de Silène, Pluton et Triton. Si le reste de la distribution est tout aussi impeccable (**Marzia Marzo** en Vénus et Thésiphone,

Benedetto Zanone en Pallas, **Matteo Laconi**, excellent en Bacchus, **Gaia Ammatura** en Mégère et Mergellina, **Alessandro Simmonato** en Alecto, ou encore **Arrigo Liverani Minzoni** en Chiron), une mention spéciale doit être faite pour l'Hyménée de l'Uruguayen **Maximiliano Danta**, lauréat du Concours Cesti, qui nous a impressionné par sa voix d'une puissance inouïe, sublimée par l'acoustique du théâtre.

Dans la fosse, **Antonio Greco** est le principal maître d'œuvre de cette extraordinaire réussite. Il dirige les forces et les chœurs (excellemment préparés par **Diego Maccagnola**) avec une passion communicative et un sens du théâtre qui force le respect. L'équilibre des pupitres, le dialogue toujours respectueux avec la déclamation, la maîtrise des affects qu'il sait toujours rendre dans l'accompagnement musical et le travail impressionnant de reconstitution pour donner vie à ce monument, mérite les plus vifs éloges. Une soirée historique qui ne pouvait mieux célébrer les 350 ans de la mort du compositeur.

CRITIQUE, festival. CRÉMONE, Théâtre Ponchielli, le 19 juin 2026. CAVALLI : Le Nozze di Teti e Pelo. V. Ferraresi, F. Albrich, D. Pastore, M. Straffi, A. Testori… Petra Deidda / Antonio Greco. Crédit photographique © Antonino Dimondo

CRITIQUE, festival. MANTOUE, Teatro Bibiena, le 18 juin 2026. PURCELL : Dido and Aeneas. L. Mancini, M. Borgioni, C. Colombo, A. Potter… Lorenzo Giossi / Michele Pasotti

Pour sa 43e édition, le Festival Monteverdi – après une ouverture en fanfare avec les sublimes *Vêpres de la Vierge* du compositeur crémonais – propose une fascinante plongée dans un autre chef-d'œuvre, *Didon et Enée* de Henry Purcell, dans le somptueux écrin du Théâtre Bibiena de Mantoue, ville dans laquelle Monteverdi fût Maître de Chapelle, et qui vit aussi naître le grand poète Virgile, l'auteur antique dont le compositeur anglais s'inspira pour écrire son célèbre opéra. Une très grande réussite qui comble les oreilles et les yeux des spectateurs enthousiastes venus nombreux braver la chaleur étouffante de la soirée.

Parvenu sous la forme de quatre copies manuscrites tardives, l'opéra de Purcell comptait à l'origine, le livret imprimé de Nahum Tate en atteste, un *prologue* hélas perdu. Près d'une demi-heure de musique que le chef italien **Michel Pasotti** a

intelligemment comblée en faisant précéder l'œuvre par *The Instrumental Music used in The Tempest* de John Locke, composé une dizaine d'années auparavant. Choix d'une grande pertinence pour illustrer allégoriquement les tourments de la reine de Carthage. Il s'agit cependant d'une version non pas scénique mais semi-scénique, les interprètes portant de splendides costumes (de **Maria Paolilla**), tandis que les lumières de **Maria Rita Licata** tiraient ingénieusement profit du décor de la salle mantouane. Le dispositif scénique imaginé par **Lorenzo Grossi** permettait aux deux protagonistes de déambuler dans les couloirs situés derrière la scène et d'apparaître dans les balcons frontaux, comme autant de décors en dur.

Didon est campée par une **Lucia Mancini** incandescente, voix d'airain et présence scénique électrisante, qui nous a offert un « *When I am laid* » d'anthologie. Face à elle, **Mauro Borgioni** est un Énée fort convaincant, dans la manière même d'appréhender le personnage, combatif et désespéré, martial et éploré, visage et chant d'une ductile expressivité, constamment mouvante : du très grand art. On saluera également la prestation de la Belinda de **Carlotta Colombo**, soprano à la fois délicat et sonore, toujours attentive aux inflexions du texte, un visage éloquent même dans le silence et parfait contrepoint lumineux au sombre destin de Didon, parvenant ainsi à transcender efficacement son simple rôle de confidente. Le contre-ténor **Alex Potter** incarne une Magicienne imposante physiquement et vocalement, extravagante à souhait dans son costume de satin noir, tout droit sorti d'un carnaval vénitien, agrémentée d'un splendide masque à plume sur le visage ; mêmes costumes de satin noir pour les deux autres sorcières (impeccable **Alena Dantcheva** et **Francesca Cassinari**, voix puissante pour la première, plus en retrait la seconde, mais toutes deux d'un grand professionnalisme et d'une présence scénique envoûtante), tandis que le marin de **Massimo Altieri** et la deuxième femme de **Anna Pirolimaintiennent** le niveau d'excellence de la distribution, d'une rare homogénéité, confirmée par l'impeccable prestation de **Cristina**

Fanelli dans le rôle d'un Esprit. La mort de Didon était suivie d'une émouvante procession du chœur, excellent et bouleversant, à la bougie qui a rendu plus intense encore l'épisode tragique sur lequel s'achève l'opéra.

À la tête de sa **Fonte Musica**, **Michele Pasotti** renouvelle avec justesse et pertinence l'approche du chef-d'œuvre de l'« *Orpheus Britannicus* ». Le chef italien s'est montré d'une grande habileté à évoquer un univers sonore, dès les premières mesures du *prologue* de Locke, illustrant, grâce à une matière musicale à la fois précise et mouvante, tempête, vastes océans, le Destin même des personnages et jusqu'au silence qui, comme on le sait dans l'esthétique baroque, n'est pas moins éloquent.

CRITIQUE, fetival. MANTOUE, Teatro Bibiena, le 18 juin 2026. PURCELL : Dido and Aeneas. L. Mancini, M. Borgioni, C. Colombo, A. Potter… Lorenzo Giossi / Michele Pasotti. Crédit photographique (c) Antonino Dimondo

---

CRITIQUE, festival. ALMADA (Portugal), 6ème Festival dos

Capuchos (Parque da Paz), le 20 juin 2026. Gala d'Opéra. Anna Samuil (soprano), Peter Sonn (ténor), Orchestre Métropolitain de Lisbonne, Pedro Neves (direction)

Pour la clôture du 6ème *Festival dos Capuchos*, à Almada au Portugal, l'art a dépassé les frontières des salles prestigieuses pour aller à la rencontre du peuple, là où battent les cœurs. Ce 20 juin, la ville d'Almada a offert à ses habitants (et à tous ceux des villes alentours…) un cadeau inestimable : un concert de gala lyrique, en plein air, offert par la ville et le festival, dans le cadre idyllique du *Parque da Paz.*

Juste en face à Lisbonne, de l'autre côté du Tage (au bout du fameux « *Pont du 25 avril »)*, le grand parc public d'Almada s'est mué en un superbe théâtre à ciel ouvert : les 5 à 6000 spectateurs, massés sur les pelouses (et quelques chaises, pour les plus précoces d'entre eux et les personnalités), étaient les invités d'honneur d'une fête que l'on n'est pas près d'oublier. L'air était doux, l'atmosphère électrique, et ce sentiment de communion entre les artistes et le public a atteint des sommets. La soirée, placée sous le haut patronage de la Maire d'Almada, **Mme Inês de Medeiros**, et de l'ancien Président de la République portugaise, **Mr Marcelo Rebelo de Sousa** – tous deux présents, fiers et visiblement émus –, a

débuté par un discours de Mme la Maire. Elle a tenu à rappeler sa vision d'un événement *« festif et POPULAIRE »*, des mots qui n'étaient pas vains. Mais ce succès retentissant, cette soirée de haut vol est surtout le fruit d'un travail de fond, d'une vision exigeante et d'une passion inaltérable portée depuis six ans par le pianiste portugais **Filipe Pinto-Ribeiro**, directeur artistique du *Festival dos Capuchos*. En seulement six éditions, cet infatigable bâtisseur de rêves (également directeur artistique du *Verao Classico* à Lisbonne, qui se tient en juillet, et du *Bragança ClassicFest*, qui se déroule en octobre dans la ville médiévale de Bragança, au nord-est du pays) a su insuffler à la manifestation portugaise une véritable âme, alliant l'exigence artistique la plus haute à une ouverture résolument populaire. Son pari était audacieux : faire d'Almada, la « petite » ville sœur de Lisbonne, une étape incontournable des grands festivals musicaux européens. Pari tenu, et au-delà, grâce à sa programmation exigeante, à sa capacité à attirer des pointures internationales – à l'instar d**'Anna Samuil** et de **Peter Sonn** ce soir –, et à sa volonté de tisser des liens durables avec les artistes et le public. **Filipe Pinto-Ribeiro** a ainsi hissé le *Festival dos Capuchos au* rang des rendez-vous musicaux les plus importants du Portugal, rayonnant bien au-delà des frontières lusitaniennes.

Le programme, savamment concocté, était un voyage à travers les plus belles pages du répertoire lyrique, passant du drame intense à l'ivresse de l'opérette. Dès le *Prélude* de *Carmen* de Georges Bizet, la phalange lusitanienne a distillé une ambiance enlevée, avant que le ténor autrichien **Peter Sonn** ne fasse vibrer la foule avec « *La Fleur que tu m'avais jetée* », une interprétation d'une belle sensibilité et d'une puissance vocale qui a immédiatement conquis le public. Puis vint le tour de la soprano russo-germanique **Anna Samuil**, une habituée du *Festival dos Capuchos* – et véritable reine de la soirée. Son « *Il est doux, il est bon* », extrait d'*Hérodiade* de Massenet, fut d'une pureté angélique, tandis que son « *La*

Mamma morta », extrait d'*Andrea Chénier* de Giordano, déchira l'air d'une émotion brute. La magie a opéré à nouveau dans le duo « *O Soave fanciulla* » tiré de *La Bohème* de Puccini, où l'alchimie entre Sonn et Samuil a atteint son paroxysme.



La soirée a ensuite pris un tour plus léger, mais tout aussi éclatant, avec le sublime *Intermezzo* de *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, d'une beauté mélancolique bouleversante, avant de basculer dans l'univers envoûtant des opérettes de Kálmán et Lehár. Les airs endiablés de la *Czardas Fürstin* et le célèbre « *Dein ist mein ganzes Herz* » tiré du *Pays du sourire* ont transformé le *Parque da Paz* en un véritable jardin viennois. Le duo final « *Lippen Schweigen* » extrait de *La Veuve Joyeuse*, léger et enivrant, a achevé de mettre le public en état de grâce. A l'issue de la soirée, donnée sans entracte, alors que les dernières notes se taisaient – et que les « *bravos* » fusaient de toutes parts -, **Pedro Neves** a alors lancé l'orchestre dans le célèbre « *Libbiamo* » (extrait de *La Traviata* de Verdi)… le public se mettant à frapper frénétiquement des mains, à l'unisson du chant passionné des

deux artistes.

Ce concert de clôture du *Festival dos Capuchos* fut la démonstration éclatante que l'opéra n'est pas un art élitiste, mais un langage universel capable de rassembler un peuple entier autour de l'émotion. Grâce à la générosité des artistes, à la baguette tout feu tout flamme de Pedro Neves, à l'excellence de l'Orchestre Métropolitain de Lisbonne, et à la vision de la de Filipe Pinto-Ribeiro et de Municipalité d'Almada, cette soirée restera comme un magnifique coup d'éclat qui a fait vibrer toute la ville d'Almada, et bien au-delà, de nombreux lisboètes n'ayant pas hésité à traverser le Tage pour être de la fête. Bref, un immense succès populaire, un triomphe pour le ***Festival dos Capuchos*** – et un souvenir impérissable pour les quelques 6 000 chanceux qui étaient présents !…

CRITIQUE, festival. ALMADA (Portugal), 6ème Festival dos Capuchos (Parque da Paz), le 20 juin 2026. Gala d'Opéra. Anna Samuil (soprano), Peter Sonn (ténor), Orchestre Métropolitain de Lisbonne, Pedro Neves (direction). Crédit photographique (c) Andreia Carvalho

---

CRITIQUE, festival. WORMSLEY,

festival de Garsington, le 19 juin 2026. MONTEVERDI : Il Ritorno d’Ulisse in patria. Ed Lyon, C. Hall, J. Gilchrist, C. Lees… John Caird / Laurence Cummings

***Il Ritorno d’Ulisse in patria* est probablement l’opéra le plus difficile à monter sur scène parmi la trilogie de Claudio Monteverdi. Entendu pour la première fois lors du carnaval vénitien de 1639-1640, cet *Ulisse* sera suivi par *L’Incoronazione di Poppea*, ici au Festival de Garsington, durant l’édition 2028.**

Une grande partie du drame d’*Ulisse* est intériorisée : la fidélité inébranlable de Pénélope, la désorientation d’Ulysse à son retour dans un foyer qu’il reconnaît à peine. Sa musique, souvent faite de récitatifs et d’ariosos, demande à l’auditoire une écoute attentive plutôt qu’un simple emportement. Le **Festival de Garsington** a réuni l’équipe derrière son *Orfeo* de 2022, qui avait été salué dans ces colonnes. Cette continuité est le premier parti pris de la production. La mise en scène de **John Caird** et les décors de **Robert Jones** nous ramènent dans le même monde mi-imaginaire, mêlant Renaissance et Baroque, tel que dans l’*Orfeo* précédent. L’action se déroule au centre de la scène, les musiciens étant disposés de chaque côté, comme sur des pentes arcadiennes au bord de la mer. L’éclairage, signé **Paul Pyant**, est d’une

élégance constante, avec notamment un anneau de lumière qui change de couleur selon les scènes. Pour ceux qui ont vu *L'Orfeo*, cette production semble moins une nouvelle création qu'une continuation de l'ancienne – cohérente ou prudente selon les goûts -, mais toujours parfaitement réalisée. Ce monde partagé s'étendait aussi jusqu'au public : nombreux étaient ceux qui, comme pour *L'Orfeo*, étaient venus vêtus de lin assorti aux musiciens et aux comédiens, s'immergeant avec un réel engagement dans l'esprit de l'œuvre.

L'idée la plus simple de la mise en scène est aussi l'une des meilleures : un long tissu bleu que Pénélope traîne derrière elle devient la mer qui a tenu son mari éloigné d'elle. Les costumes ingénieux font bien d'autres merveilles, transformant des figures apparemment humaines en dieux, en aigles dorés fondant sur l'action, et même en moutons errant sur la scène. La première partie est, il faut le dire, longue. L'exposition de Monteverdi est très lente, et le long récitatif qui établit l'isolement de Pénélope et le naufrage d'Ulysse exige une réelle concentration avant que l'entracte ne vienne offrir un répit. Mais, comme pour *L'Orfeo*, cette patience est récompensée. Une fois la situation posée, le drame prend de la force : l'épreuve de l'arc atteint une tension authentique, le meurtre des prétendants apporte une soudaine secousse de violence, et les retrouvailles tant attendues surviennent avec une franchise émotionnelle que la première moitié avait délibérément retenue.



Le chant est uniformément excellent, comme on s’y attend à Garsington. **Ed Lyon**, qui incarnait déjà Orphée il y a quatre ans, est un Ulysse d’une autorité tranquille, passant avec une grande crédibilité de l’attitude voûtée du mendiant déguisé à la prestance d’un roi reconquérant son trône, et modelant les longues lignes mélodiques avec une intensité intérieure et sans ostentation. Il a également fait face avec beaucoup de sang-froid à un imprévu lors de sa première entrée pieds nus, lorsque la terre s’est littéralement dérobée sous lui. Il s’est rétabli avec tant d’aisance que cela n’a eu aucun effet sur la représentation, tandis que le premier rang s’empressait de remettre les pierres délogées sur la scène.

Cecelia Hall incarne une Pénélope qui tient le centre par l’immobilité plutôt que par le volume ; elle est dramatiquement très convaincante, sa longue fidélité étant tout à fait crédible. Ils sont entourés de solides interprètes : **James Gilchrist** en Eumée digne et profondément humain,

Claire Lees en Minerve vive, incisive et impertinente, **Dafydd Jones** en Télémaque bien campé, ainsi qu'une compagnie de dieux et de prétendants bien chantée, composée d'**Alberto Miguélez Roucoín, Benjamin Hulett** et **James Creswell,** qui tiennent chacun plusieurs rôles. James Creswell est particulièrement impressionnant dans son autre rôle principal, Nettuno. **Stuart Jackson** en Iro est un véritable plaisir ; sa longue scène *solo*, une lamentation apitoyée sur lui-même à la fin de son parasitisme glouton qui se termine par sa propre mort, est l'un des moments les plus divertissants de la soirée.

Musicalement, il y a peu à redire. L'***English Concert***, avec **Laurence Cummings** à la direction depuis le clavier et les instrumentistes répartis sur la scène plutôt que dans la fosse, sont autant des participants que des accompagnateurs, leur son étant tissé dans chaque scène, tandis que la chorégraphie d'**Arielle Smith** rassemble facilement solistes et ensemble. Cette implication a parfois débordé en une légère espièglerie sur scène, les « *moutons humains* » des scènes pastorales ayant de temps à autre besoin d'être chassés d'entre les instruments par les musiciens eux-mêmes – ce genre de chose qu'aucun enregistrement ne pourra jamais capturer. Le cadre a fait une grande partie du travail pastoral par lui-même : à travers les parois de verre du pavillon, les jardins et le parc s'étendaient derrière la scène toute la soirée, et sur les pentes au-delà, de vrais moutons paissaient, ainsi qu'un troupeau de cerfs qu'Homère, malgré toute sa minutie, a oublié de poster sur les rives d'Ithaque. Le coup de maître, cependant, est réservé pour la fin. Pour nous rappeler *L'Orfeo*, la compagnie retire complètement les instruments et nous laisse avec un seul *madrigal* de Monteverdi, chanté *a cappella, « Che dar più vi poss'io »*, et dans ce silence soudain de maison de campagne, toute la soirée semble retenir son souffle. De la pure magie.

CRITIQUE, festival. WORMSLEY, festival de Garsington, le 19 juin 2026. MONTEVERDI : Il Ritorno d'Ulisse in patria. Ed Lyon, C. Hall, J. Gilchrist, C. Lees… John Caird / Laurence Cummings. Crédit photographique (c) Craig Fuller

CRITIQUE, festival. SOFIA, Wagner Festival 2026 (Opéra de Sofia), le 14 juin 2026. WAGNER : Tannhauser. M. Ilev, E. Dzhodzhoska-Mladenova, A. Mladenov, G. Georgieva… Plamen Kartaloff / Constantin Trinks

En guise de bouquet final de l'édition 2026 du *Sofia Wagner Festival*, l'Opéra de Sofia a repris sa production couronnée de succès de *Tannhäuser*, une œuvre fondamentale dans l'évolution artistique de Richard Wagner. Considérée comme une œuvre de transition dans la trajectoire créative du

compositeur allemand, cette composition conserve encore des éléments du grand opéra romantique germanique, tout en annonçant nombre des idées dramatiques et musicales qui atteindront leur pleine maturité dans des œuvres ultérieures telles que *Tristan und Isolde* et *Parsifal*. Créé en 1845 à la *Semperoper* de Dresde sous la direction du compositeur lui-même, l'opéra fusionne dans son livret deux légendes médiévales allemandes – celle du chevalier et poète Tannhäuser et celle du *Sängerkrieg auf der Wartburg* (« Concours de chant de la Wartburg ») – pour construire un drame autour des grands axes de l'univers wagnérien : l'opposition entre amour sensuel et amour spirituel, le conflit entre désir et rédemption, et l'idée du salut par l'amour rédempteur. Dans ce contexte, Tannhäuser incarne l'homme déchiré entre deux mondes irréconciliables : celui des plaisirs terrestres représenté par Vénus et celui de la pureté spirituelle symbolisé par Élisabeth, dont le sacrifice rendra possible sa rédemption finale.

La distribution vocale réunie pour l'occasion, entièrement composée de chanteurs bulgares, était menée par le toujours efficace ténor **Martin Iliev**, qui dans le rôle exigeant du protagoniste tourmenté a offert une prestation remarquable, grâce à la qualité de son timbre *spinto* aux accents héroïques, une émission solide, un registre aigu brillant qui se projette comme une trompette, et une éloquence expressive lui permettant d'exposer avec force les différents dilemmes psychologiques de son personnage, sans tomber dans l'excès mélodramatique. Son récit désespéré du pèlerinage à Rome, la célèbre « *Romerzählung. Inbrunst im Herzen* », chanté avec une

intensité dramatique remarquable, fut bouleversant et constitua l'un de ses meilleurs moments vocaux, ainsi que l'un des passages les plus applaudis par le public.

Avec une voix sombre et puissante, un phrasé maîtrisé et une présence scénique imposante, la basse **Peter Buchkov** a dessiné un Hermann, landgrave de Thuringe, proche de la perfection. Dans le rôle de Wolfram von Eschenbach, **Atanas Mladenov** s'est imposé comme l'un des autres grands triomphateurs de la soirée. Le baryton bulgare a conquis le public par la beauté raffinée de son chant, soutenue par une technique irréprochable, un phrasé noble et une ligne de chant d'un *legato* exquis, faisant de chacune de ses interventions un véritable régal pour l'oreille. Dans la célèbre *aria* de l'étoile du soir, « *O du mein holder Abendstern…* », il a offert une véritable leçon de style et de chant, signant l'un des sommets de toute la représentation. Complétant la distribution masculine, le groupe des *Minnesänger* (poètes-chanteurs), composé d'**Emil Pavlov** (Walther von der Vogelweide), **Krassimir Dinev** (Heinrich der Schreiber), **Stefan Vladimirov** (Biterolf) et **Angel Hristov** (Reinmar von Zweter), s'est montré solide et fiable dans sa prestation.



Du côté des voix féminines, la soprano **Eleonora Dzhodzhoska-Mladenova**, l'une des jeunes promesses de la maison, a incarné une Élisabeth débordante de jeunesse et de dévotion, face à laquelle il était difficile de ne pas succomber tant sa vocalité radieuse et sa grande sensibilité s'imposaient. Elle a brillé dans son air d'entrée, « *Dich, teure Halle, grüß ich wieder* », servi par un chant sûr, noble et d'un lyrisme raffiné. Toutefois, le sommet de son interprétation est survenu avec la célèbre prière du troisième acte, « *Allmächt'ge Jungfrau, hör mein Flehen* », où son chant, profondément humain et d'une émotion sincère, enrichi de nuances dramatiques suggestives, a atteint des moments d'une intensité bouleversante. La soprano **Gabriela Georgieva** n'a pas été en reste : grâce à une voix cuivrée et puissante, un large registre central, des graves d'un bel éclat et des aigus capables de s'imposer sans difficulté à la densité orchestrale, elle a composé une Vénus de référence. Dans le bref rôle du berger, la soprano **Maria Pavlova** a laissé une agréable impression grâce à une voix souple et fluide, projetée avec fraîcheur et naturel.

Le chœur de la maison bulgare a constitué l'un des grands piliers musicaux de la représentation. Préparé par **Violeta Dimitrova**, il a sonné homogène, solide et plein de vitalité, témoignant d'une préparation impeccable tout au long de la soirée. Son interprétation s'est révélée particulièrement admirable dans le célèbre *Chœur des pèlerins* et dans les scènes de la *Wartburg*, où il a fait preuve d'une grande expressivité et d'une présence scénique toujours convaincante.

Sur le plan strictement musical, l'**Orchestre de l'Opéra de Sofia** a confirmé son très haut niveau sous la direction enthousiaste de l'allemand **Constantin Trinks**, qui, avec une grande connaissance de la partition, a proposé une lecture équilibrée, dynamique et riche en couleurs et en nuances, veillant en permanence à un équilibre exemplaire entre la fosse et la scène.



Une part essentielle du succès de la production réside dans la proposition scénique imaginative de **Plamen Kartaloff**, une mise

en scène élégante et soigneusement élaborée, portée par un sens théâtral aigu et une direction d'acteurs minutieuse, tant individuellement que collectivement. Sa vision souligne le sens de l'amour et de l'acceptation de la différence dans un monde polarisé, sans altérer l'essence de l'œuvre, dont l'empreinte romantique reste intacte, tout comme son substrat religieux et politique. En ce sens, *Tannhäuser* apparaît comme une métaphore de l'homme contemporain, déchiré entre âme et corps, impulsion et norme, vérité et attente. Kartaloff renonce au romantisme historiciste pour placer au centre un être humain moderne et fragmenté, pris entre deux pôles – le *Venusberg* et la *Wartburg* – dans une mise en scène à caractère presque contemplatif qui propose un voyage intérieur non linéaire, articulé autour de tensions, d'états émotionnels et de symboles. La production reflète ainsi la douleur d'une quête incessante et l'errance spirituelle d'un individu qui ne succombe pas par le péché, mais par la conscience que la liberté ne signifie pas seulement choisir, mais aussi assumer les conséquences de ses propres décisions. Éloignée totalement du réalisme et de toute référence à un contexte historique précis, la scénographie symbolique, multicolore et minimaliste de **Sven Jonke** offre un cadre idéal au déroulement de l'action et favorise la fluidité des transitions scéniques. Les costumes soignés, plus conceptuels qu'historicistes, de **Hristiyana Mihaleva-Zorbalieva**, ainsi que le traitement lumineux précis et multicolore d'**Andrej Hajdinjak**, renforcent la beauté visuelle du spectacle. Le corps de ballet de la maison, dirigé par **Maria Ilieva**, a également offert une prestation de haut niveau, avec des chorégraphies soutenant le développement dramatique de l'œuvre.

En définitive, une soirée excellente et une clôture exceptionnelle pour un festival qui, loin de se contenter de ses acquis, continue d'élever ses standards artistiques année après année et de consolider son prestige sur la scène lyrique internationale.

CRITIQUE, festival. SOFIA, Wagner Festival 2026 (Opéra de Sofia), le 14 juin 2026. WAGNER : Tannhauser. M. Ilev, E. Dzhodzhoska-Mladenova, A. Mladenov, G. Georgieva… Plamen Kartaloff / Constantin Trinks. Crédit photographique (c) Droits réservés