CRITIQUE, festival. 29ème FESTIVAL DURANCE LUBERON (Cour d'honneur du Château de la Tour d'Aigues), le 14 août 2026. PUCCINI : Tosca. I. Stopina, C. Berry, F. Leroux-Roche… Vladik POLONIOV (piano et mise en scène)

Le Festival Durance Luberon, pour cette 29e édition toujours menée de main de maître par Luc Avrial, a frappé un grand coup en proposant, dans la majestueuse écrin de la Cour d'Honneur du Château de la Tour d'Aigues, une *version de poche* de *Tosca* de Giacomo Puccini. Portée par le génie protéiforme de Vladik Poloniov – au piano et à la mise en scène ! –, cette adaptation imaginative a su captiver un public conquis et lui offrir une expérience lyrique d'une superbe intensité.

Fidèle à sa réputation d'homme de théâtre complet, **Vladik Poloniov** a livré une lecture de l'œuvre tout à la fois respectueuse du livret et résolument inventive. La version, certes amputée de quelques scènes annexes et du personnage du Sacristain, se concentre avec une redoutable efficacité sur le triangle infernal formé par les trois protagonistes. L'idée maîtresse de la mise en scène, l'ajout d'un ensemble de huit

choristes de l'**Atelier d'Art lyrique du Conservatoire de Vitrolles**, a fait mouche. Vêtus de manteaux noirs tels des spectres, à la manière de Belphégor, ces choristes sont apparus comme une force obscure et dramatique, venant clôturer de manière saisissante les deux premiers actes. Leur intervention la plus marquante restera sans doute l'ensevelissement de Scarpia à la fin du IIe acte, une évocation puissante du Commandeur entraînant Don Giovanni aux enfers, qui a glacé d'effroi le public (photo principale). La conclusion de l'opéra a également été l'objet d'un parti pris scénique particulièrement intéressant. Ici, pas de saut dans le vide depuis les douves du Château Saint-Ange. La Tosca de cette version de poche, après avoir poignardé son bourreau, se suicide avec le même revolver qui a servi à occire son amant Mario un peu plus tôt. Ce choix, aussi brutal que logique, ancre le drame dans une forme de réalisme tragique, bouclant la boucle d'une violence destructrice où la mort de l'héroïne est un acte désespéré et intime, faisant écho à celui qui a scellé le sort de son amant.

Pour incarner ce drame en musique, le festival avait réuni une distribution d'exception, portée par des artistes dont la fougue a électrisé la soirée. Au premier rang, **Irina Stopina**, dans le rôle-titre, a imposé une Tosca d'une présence scénique flamboyante. Son ancienne formation de mezzo-soprano lui confère une voix large, sombre et d'une puissance impressionnante, qui embrase littéralement les planches. Si cette tessiture lourde peut sembler parfois moins aérienne, et son fameux « *Vissi d'arte* » moins bouleversant qu'il ne pourrait l'être, elle s'avèrerait en revanche idéale pour les emplois plus dramatiques du répertoire verdien, comme Abigaïlle ou Lady Macbeth. Sa performance, dans son intensité et son engagement, n'en a pas moins brûlé les planches de la scène de la Cour d'Honneur.

Face à elle, **Christophe Berry**, en Mario Cavaradossi, a littéralement « *mangé du lion* » ce soir. Son ténor, épanoui et

rayonnant, a soulevé le public dès ses premières interventions. Son interprétation du célèbre air « *E lucevan le stelle*« , chanté dans un *pianissimo* détaillé et d'une émotion à fleur de peau, restera comme le sommet vocal et émotionnel de la soirée. Pilier du festival, le baryton marseillais **Florent Leroux-Roche** a composé un Scarpia d'autant plus terrifiant qu'il possédait une beauté magnétique, tant dans son physique de jeune premier que dans sa voix de baryton magnifiquement timbrée, à la fois charnue, autoritaire et profondément séduisante. Son incarnation du chef de la police, à la fois suave et brutal, a hypnotisé le public tout au long de la soirée. La distribution était parfaitement complétée par le solide **Maurel Endong** en Angelotti et le **Patrick Agard** en Spoletta, dont la présence a contribué à la densité dramatique de l'ensemble.

Un moment de grâce et de passion pure, où l'essentiel, la musique et les voix, ont brillé avec une émouvante intensité sous le ciel étoilée du Luberon !



_____

CRITIQUE, festival. 29ème FESTIVAL DURANCE LUBERON (Cour d'honneur du Château de la Tour d'Aigues), le 14 août 2026. PUCCINI : Tosca. I. Stopina, C. Berry, F. Leroux-Roche… Vladik POLONIOV (piano et mise en scène). Crédit photographique (c) Droits réservés

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 Macchion**i (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 **Ankhbayar 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 différents 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

CRITIQUE, festival. 50ème Festival du Vigan (Eglise St-Pierre), le 13 août 2026. VIVALDI : « Magnificat » et « Gloria » par l'Orchestre de Chambre de Toulouse et le Choeur de l'Abbaye de Sylvanès, Michel Piquemal (direction)

50 ans que le Festival du Vigan rayonne dans les Cévennes, porté par la passion inaltérable de son fondateur, le pianiste Christian Debrus. Pour ce demi-siècle d'existence, l'édition 2026 a su, une fois encore, conjuguer l'exigence artistique et la célébration d'un patrimoine exceptionnel. Après le concert intimiste et lumineux du Temple

d'Aumessas, en juillet dernier, c'est dans l'écrin (néo)gothique de l'Eglise Saint-Pierre du Vigan, bondée de cinq cents spectateurs massés jusque dans les travées latérales, que s'est tenu l'événement le plus important de cette édition anniversaire. Un cadre grandiose, une acoustique généreuse, et un public venu en nombre pour un pèlerinage musical d'une grande beauté.

Cette soirée du 13 août était placée sous le signe d'**Antonio Vivaldi**, et le choix du programme s'est avéré un véritable coup de maître. D'abord présentée (comme toujours avec un savant mélange d'humour et d'érudition…) par notre cher confrère André Peyrègne, la soirée a d'abord retenti de l'éclat solennel du ***Magnificat RV 610***, magnifique cantique marial composé par *Il Prete rosso* – et déployé ici avec une clarté et une spiritualité qui ont d'emblée imposé le recueillement. L'œuvre, dans sa structure complexe et sa polyphonie exubérante, a offert un premier sommet, faisant résonner les voûtes de Saint-Pierre avec une énergie communicative.

Entre les deux grandes œuvres vocales, l'intermède instrumental de la ***Sinfonia al Santo Sepolcro RV 169,*** brève page orchestrale d'une gravité méditative, a servi de lien idéal, créant une respiration entre les deux sommets choraux. Le geste de Vivaldi, dans ce morceau à la fois dépouillé et profond, a trouvé ici un écho parfait dans l'atmosphère sacrée du lieu. Le premier acte s'est achevé sur le motet ***Ostro picta, armata spina RV 642,*** une pièce pour soprano solo d'une superbe expressivité, portée par la voix lumineuse et le lyrisme d'**Éva Plouvier.**

Enfin, vint le fameux ***Gloria RV 589***, chef-d'œuvre absolu de la musique sacrée baroque, qui a couronné ce voyage musical. Sous

la direction précise et amoureuse de **Michel Piquemal**, l'œuvre a déployé toute sa palette de lumières et d'ombres. Des fulgurances de l'introduction aux délicates prières intimes, en passant par des mouvements d'une joie exubérante, la partition de Vivaldi a pris vie avec une évidence confondante. Le **Chœur de l'Abbaye de Sylvanès** a fait preuve d'une homogénéité et d'une ferveur remarquables, tandis que l'**Orchestre de chambre de Toulouse** apportait une transparence et un soutien de tous les instants. La soprano **Éva Plouvier** et la mezzo-soprano **Gaëlle Mallada** se sont illustrées par leur engagement et la beauté de leur timbre, leurs voix se mêlant et se répondant avec une grâce infinie.

Le triomphe fut complet devant un public conquis, qui a réservé une *standing ovation* à l'ensemble des (nombreuses) forces en présence. La direction de **Michel Piquemal** – pour sa **35e année consécutive (!)** de fidélité au festival fondé par **Christian Debrus** -, a été saluée comme celle d'un véritable chef de chœur et d'orchestre, capable de conférer à cette musique une profondeur et une vitalité hors du commun. La communion entre les chœurs, l'orchestre, les solistes et ce public silencieux et attentif a été totale, confirmant que, cinquante ans après sa création, le **Festival du Vigan** demeure l'un des rendez-vous majeurs de la musique classique en **Occitanie**, un lieu où l'excellence artistique se marie à l'émotion d'un partage unique. *Bravissimi Tutti !…*

CRITIQUE, festival. 50ème Festival du Vigan (Eglise St-Pierre), le 13 août 2026. VIVALDI : « Magnificat » et « Gloria » par l'Orchestre de Chambre de Toulouse et le Choeur de l'Abbaye de Sylvanès, Michel Piquemal (direction). Crédit photographique (c) Emmanuel Andrieu

CRITIQUE, Opéra. WINGFIELD, IF Opera (Church Farm), le 12 août 2026. BIZET : Carmen. James HURLEY / Olivier GOOCH

Après le très rare « *Soldat en chocolat* » d'Oscar Straus, *Carmen* de Georges Bizet reçoit un vrai coup de fouet dans la nouvelle production de James Hurley montée à l'*IF Opera*. Les deux ouvrages marquent la 30ème édition du festival (la deuxième à *Church Farm*) – et un nouveau petit miracle lyrique pour une compagnie qui monte une saison de cette qualité sans le moindre argent public.

Church Farm demeure l'un des grands plaisirs du circuit des festivals d'été : une ferme élégamment restaurée et sa minuscule église paroissiale de St Mary, du quatorzième siècle, nichées parmi les pelouses, une mare à canards et des jardins, avec l'auditorium couvert du *Saddlespan* planté dans les champs, et le *Westbury White Horse* découpé dans la colline en toile de fond. Arrivez tôt, pique-niquez sur l'herbe, et la soirée a déjà commencé bien avant la première note. Dois-je préciser qu'il faisait une chaleur toute sévillane du début à la fin, quelle que soit la géographie officielle de la production ? Et il n'y eut aucun compromis sur les horaires à

cause de l'éclipse ce soir-là non plus : le rideau se leva pile à l'heure, sans égard pour le fait qu'un bon morceau du soleil se faisait tranquillement grignoter par la lune quelque part au-dessus du *Wiltshire* pendant que nous prenions nos places.

Le parti pris de Hurley consiste ici à transposer tout l'opéra dans le Paris du tournant du vingtième siècle, apparemment au moment d'une des grandes expositions universelles que la ville accueillit à cette époque, avec une Carmen réinventée non pas en cigarière andalouse mais en artiste de rue, tirant sa subsistance d'une troupe de comédiens plutôt miteux, une véritable attraction de fête foraine, et ce dans le meilleur sens du terme, avec, pour faire bonne mesure, un mini *french cancan* glissé parmi les numéros de cabaret. L'idée est intéressante, et s'avère enracinée dans les origines mêmes de l'œuvre : l'opéra-comique est né du vieux théâtre forain parisien, et Hurley est allé jusqu'à restituer une scène de pantomime comique pour le premier acte, la fameuse Scène de l'anglais, rarement sinon jamais donnée dans les productions modernes. Vu le concept, il y a une jolie ironie à ce que cette scène, à la guérite, mette en jeu un Anglais, exactement le genre d'élément importé que cette production semble elle-même faire passer en contrebande.

D'où, justement, le *hic.* Nous sommes à Paris, et les contrebandiers font passer leur marchandise depuis l'Angleterre via Le Havre. La taverne de Lilas Pastia se retrouve plantée quelque part dans l'est de Paris plutôt que du côté de Séville, et pourtant, au quatrième acte, toute la troupe s'est déplacée, par bateau semble-t-il, jusqu'aux arènes de Séville, en vue, faut-il croire, de la prochaine grande exposition du circuit. Les soldats de l'original de Bizet deviennent des policiers dans cette mise en scène, ce qui se tient plutôt bien vu le cadre parisien, sauf que lorsque Don José, cassé pour faute grave, rejoint la Légion étrangère française, un corps qui recrutait aussi bien à

Marseille qu'à Paris, mais qui cadre mal avec un policier parisien en civil. Micaëla, quant à elle, semble accomplir le trajet entre son village natal, Paris, puis Séville, à une vitesse qui aurait stupéfié jusqu'à la SNCF. Et puisque toute la troupe, à l'exception d'Escamillo, se révèle résolument française plutôt qu'andalouse, toute la couleur *flamenco,* les costumes et les danses, doit être comprise comme un spectacle dans le spectacle, monté par ces artistes parisiens pour un public parisien avide d'un peu de flamme espagnole exotique.

Rien de tout cela ne tient vraiment debout, sacré bleu, et il y eut des moments où je me suis surpris à faire plus de calcul géographique que ce que le drame demande normalement à son public. Mais c'est une manière authentiquement fraîche et intéressante d'aborder une œuvre pourtant archi-connue, avec un vrai je ne sais quoi, même s'il y a un peu trop de sais-pas quant à sa propre géographie interne, et tout le mérite en revient à Hurley et à son équipe pour avoir tenté autre chose qu'une énième version tout droit sortie des arènes et de la manufacture de cigarettes. C'est, au bout du compte, plus café-concert que corrida, une Carmen de boulevardier pour la Belle Époque, ou pas loin.



Rien de tout cela ne gêne en rien une soirée musicalement solide. La Carmen de **Sophie Kidwell** n'en fut que plus délicieuse pour avoir été reprise au pied levé, marquant ses débuts à l'*IF Opera,* et il n'y avait rien de timide là-dedans : magnifique de voix et pleinement convaincante en actrice, tout à fait crédible en femme qui sait précisément l'effet qu'elle produit sur les hommes et se soucie précisément fort peu des conséquences. Ce fut une véritable prise pour la compagnie, et un vrai bonheur pour le public, que de l'avoir sur cette scène, tout simplement. Elle bénéficia du soutien excellent de M**arie Cayeux** et **Sofia Kirwan-Baez** en Mercédès et Frasquita, toutes deux remarquables, chantant avec un vrai caractère et un bel équilibre dans leur trio de la scène des cartes avec Carmen. De son côté, **Eric Fennell** compose un Don José efficace, chanté avec puissance, même si ce José paraît d'emblée expérimenté et endurci plutôt que l'innocent aux yeux grands ouverts que suggère le texte ; la chute en grâce se lit

ainsi moins comme une chute que comme la confirmation de quelque chose qui était déjà là. C'était aussi ses débuts à *IF Opera*, et une belle carte de visite pour ce ténor américain, installé à Berlin, qui a déjà plusieurs Don José à son actif ailleurs.

Yuriy Yurchuk campe un Escamillo à l'arrogance on ne peut plus juste, une présence scénique statuesque doublée d'un chant plein de panache et de puissance. La Micaëla de **Sarah Gilford**, en dépit de la logistique déroutante de ses déplacements, chanta ses airs avec une grande assurance et beaucoup de style, dans la meilleure tradition du rôle, offrant certains des moments les plus émouvants de la soirée ; encore des débuts à l'*IF Opera*, qui montrèrent bien pourquoi elle fut finaliste d*u Cardiff Singer of the World*. Il y eut aussi de solides débuts plus loin dans la distribution : **Giuseppe Pellingra** apporta une réelle autorité à Zuniga, **Seán Tester** fut un Remendado vif et bien chanté, **Lisa Dafydd** donna une Lilas Pastia particulièrement vivante, et **Paul Grant** livra un Moralès fermement dessiné.

Oliver Gooch tira du ***Bristol Ensemble*** un jeu élégant, chaleureux et plein d'idiome tout au long de la soirée, et les qualités scéniques n'étaient pas en reste : les décors de **Laura Jane Stanfield,** d'une simplicité trompeuse, un cadre art nouveau agrémenté d'une jolie touche, une tête de taureau intégrée au motif, faisaient énormément avec très peu, et la mise en scène de **James Hurley** se montra assez alerte pour emmener la production, et le public, de Paris à Séville sans jamais laisser traîner les changements de décor.

Cette production ne recule pas non plus devant la violence, et il y en a sensiblement plus qu'à l'accoutumée : coups de poing, coups portés, bien avant que n'arrive l'inévitable coup de couteau final. L'honnêteté de la mise en scène sur ce point est tranchante comme une orange de Séville, sans le moindre adoucissement sentimental. Éprouve-t-on la moindre compassion pour quiconque au bout du compte ? Pas vraiment. Ils l'avaient

tous bien cherché.

CRITIQUE, Opéra. WINGFIELD, IF Opera (Church Farm), le 12 août 2026. BIZET : Carmen. James HURLEY / Olivier GOOCH. Crédit photographîque (c) Craig Fuller

CRITIQUE, festival. 103e Festival des Arènes de Vérone, le 6 août 2026. VERDI : La Traviata. R. Feola, G. Salas, L. Salsi… Paul CURRAN / Michele SPOTTI

Unique nouvelle production scénique du (103e) Festival des Arènes de Vérone, la reprise de la populaire et très prisée *Traviata* de Giuseppe Verdi suscitait une grande attente. Chargé de cette nouvelle proposition scénique, le réputé

metteur en scène écossais Paul Curran a conçu un spectacle original qui, sans chercher à révolutionner l'œuvre et tout en respectant l'intrigue, a permis d'apprécier l'opéra sans grands bouleversements.

L'action est transposée du Paris du milieu du XIXe siècle aux premières années du XXe siècle, en pleine Belle Époque, ce qui permet à Curran d'intégrer à sa proposition l'univers nocturne de Montmartre et, surtout, celui du célèbre cabaret parisien : le Moulin Rouge. Celui-ci devient le cœur de la mise en scène, faisant de Violetta la vedette du Moulin Rouge. Dans une approche résolument cinématographique, la production établit en outre un lien direct avec le film homonyme de Baz Luhrmann, sorti en 2001, dont l'univers visuel constitue l'une des principales références de cette mise en scène.

Les décors réalistes de **Juan Guillermo Nova** reconstituaient avec une grande fidélité l'atmosphère du célèbre établissement parisien, avec une immense scène au centre et, de part et d'autre, deux de ses symboles historiques : un gigantesque moulin rouge et le décoratif et exotique éléphant d'inspiration orientale, qui comptait parmi les principales attractions de l'établissement à ses débuts. Dans les scènes les plus intimes, la scénographie s'adaptait efficacement pour représenter les espaces privés où se déroulait l'histoire d'amour entre Violetta et Alfredo, rompant ainsi avec l'atmosphère festive, luxueuse et débridée des grandes scènes d'ensemble. Il en allait de même pour les magnifiques costumes de Stefano Ciammitti qui, soignés jusque dans les moindres détails, accentuaient le contraste entre l'univers nocturne de la Belle Époque parisienne et l'intimité de Violetta, accompagnant avec subtilité la transformation de la protagoniste, de l'éblouissante courtisane du Moulin Rouge à la femme vulnérable et sacrifiée du dernier acte. Dans le même

esprit, les lumières de **Fabio Barettin** se révélaient particulièrement réussies, contribuant de manière décisive à définir les différentes atmosphères et à renforcer les contrastes entre l'univers animé du spectacle et l'intimité progressive du drame. Excellent travail également de **Kyle Lang**, dont les chorégraphies, intelligemment intégrées au développement de l'action, apportaient du dynamisme aux scènes d'ensemble et constituaient un élément essentiel de la richesse visuelle du spectacle.



Enfin, il convient de souligner l'excellente direction d'acteurs des solistes vocaux et le soin apporté à la construction de leurs relations scéniques, ainsi que l'intégration particulièrement réussie des chœurs, des danseurs et des figurants, tous parfaitement fondus dans le déroulement de l'action. **Paul Curran** se distingue également

par l'attention portée aux petits détails, dont beaucoup, directement inspirés des indications du livret de Piave, prennent ici la forme d'actions scéniques simples, concrètes et d'une grande efficacité théâtrale. Ainsi, lorsque Violetta, alitée et mourante, entend au loin le tumulte du carnaval, celui-ci ne reste pas un simple bruit de fond : on aperçoit réellement le cortège évoluer dans les gradins des Arènes, au-dessus de la protagoniste. Une trouvaille scénique aussi simple qu'efficace, qui témoigne de l'intelligence avec laquelle Curran donne corps aux indications du livret. Chapeau !

Sur le plan vocal, la soprano italienne **Rosa Feola** remporta un véritable triomphe, incarnant une Violetta de grande valeur, portée par une voix au timbre velouté et homogène, dotée d'une bonne projection et, surtout, d'un chant d'une grande expressivité, souple et richement coloré, capable de se charger de dramatisme selon les exigences du personnage. Son solide bagage technique lui permit d'affronter avec aplomb les difficultés du rôle, même si ce furent les moments de plus grande intensité lyrique qui lui offrirent le terrain le plus favorable pour donner le meilleur de ses moyens. Au premier acte, Feola surmonta avec *brio* les difficultés de « *È strano… Sempre libera* », négociant les vocalises avec agilité et les incursions dans l'aigu avec une belle sûreté. Dans « *È strano* », la soprano imprima à son chant une expressivité contenue, laissant entrevoir la transformation intérieure de Violetta face à l'éveil amoureux inattendu. Dans la cabalette « *Sempre libera* », en revanche, elle fit preuve d'une remarquable maîtrise technique, qui lui permit d'aborder avec aisance les vocalises et les aigus, sans réduire le célèbre morceau à un simple exercice de virtuosité. Ce fut toutefois à partir du deuxième acte que son interprétation atteignit sa plus grande profondeur. Son chant y acquit une dimension plus lyrique et, à mesure que l'opéra avançait, une intensité plus dramatique. Particulièrement émouvantes furent « *Amami, Alfredo* » et « *Addio, del passato* », portées par un chant d'une intense

émotion, sans jamais tomber dans l’emphase.

Remplaçant **Enea Scala**, initialement prévu, le jeune et prometteur ténor mexicain **Galeano Salas** constitua une très agréable surprise dans le rôle d’Alfredo Germont. Doté d’une séduisante voix de ténor lyrique, richement timbrée, homogène sur toute l’étendue du registre et d’une remarquable musicalité, il sut tirer le meilleur parti du rôle, alliant l’impétuosité juvénile du personnage à une ligne de chant expressive. Il brilla particulièrement dans son aria « *Lunge da lei…* », grâce à la noblesse de son phrasé, et surtout dans sa cabalette « *O mio rimorso! O infamia!* », où l’assurance et l’éclat de ses aigus lui valurent une chaleureuse ovation du public. En parfaite harmonie avec la soprano, il manifesta également une émouvante implication dans les duos « Un dì, felice, eterea » et « *Parigi, o cara* », dans lesquels il sembla tout donner, rendant pleinement perceptible la sincérité des sentiments de son personnage.



Dans le rôle de son père, le sévère Giorgio Germont, le baryton italien **Luca Salsi**, dans un rôle qu'il connaît manifestement bien et dont il sait tirer le meilleur parti, déploya une voix au timbre noble, sombre et généreux, d'une grande qualité, soutenue par une musicalité irréprochable. Sa caractérisation évita toute rigidité excessive, laissant progressivement affleurer la dimension humaine d'un personnage d'abord sévère et inflexible. Son aria « *Di Provenza il mar, il sol* », interprétée avec une vaste palette de nuances expressives et une profonde humanité, constitua l'un des meilleurs moments de la soirée.

Dans le rôle d'Annina, la soprano italienne **Francesca Maionchi** apporta un relief inhabituel à la brève partie de la servante de Violetta. Le reste de la distribution secondaire se montra également d'un très bon niveau, avec notamment le Gastone du toujours efficace ténor italien **Carlo Bosi**, le Barone Douphol

du sonore baryton italien **Nicolò Ceriani** et la Flora Bervoix pleine d'aisance de la mezzo-soprano **Anna Werle**. Le chœur de la maison, placé sous la direction de l'Italien **Roberto Gabbiani,** se montra à la hauteur des exigences de la partition, faisant preuve de discipline, d'une belle homogénéité, d'un bon équilibre entre les différents pupitres et d'une remarquable précision dans ses interventions.

Sur le plan musical, le chef d'orchestre Italien **Michele Spotti** tira le meilleur parti de l'**Orchestre du Festival des Arènes de Vérone**, proposant une lecture au rythme soutenu, aux *tempi* justes, au style verdien maîtrisé et à la concertation soignée. Les préludes des actes I et III furent particulièrement réussis, abordés avec délicatesse, lyrisme et un raffinement qui fut très apprécié du public.

Sans constituer une relecture révolutionnaire de l'œuvre, la prioduction de Curran réussit peut-être quelque chose de plus important encore : faire en sorte qu'un opéra aussi souvent donné sur cette scène que *La Traviata* retrouve sa proximité, son pouvoir de séduction et sa capacité à enthousiasmer le public des Arènes.

CRITIQUE, festival. VERONE, Arènes, le 6 août 2026. VERDI : La Traviata. R. Feola, G. Salas, L. Salsi… Paul CURRAN / Michele SPOTTI. Crédit photographique (c) Droits réservés

CRITIQUE, Opéra. WINGFIELD, IF Opera (Church Farm), le 11 août 2026. Oscar STRAUS : The Chocolate Soldier. Jeff CLARKE / James HAM

Quel bonheur que cette confiserie signée Oscar Straus en 1908, adaptation enjouée d'*Arms and the Man* de George Bernard Shaw, créée dès 1894, une partition aussi riche et fondante qu'un bon chocolat noir. À l'image de *My Fair Lady,* version aimée et allégée de *Pygmalion*, voici un Shaw de pur plaisir, ici réécrit et mis en scène par Jeff Clarke pour *IF Opera*, à *Church Farm* (sur la commune de Wingfield, près de Bradford-on-Avon…), après un passage remarqué au *Wilton's Music Hall* de Londres.

IF Opera a changé plusieurs fois de lieu au fil des saisons ; voici la deuxième année consécutive à *Church Farm,* cadre d'une réelle beauté : un chapiteau provisoire, en dos de selle, abrite l'orchestre, les instrumentistes, les chanteurs et le public, avec vue sur le célèbre *Westbury White Horse* et sur les jolis jardins de la ferme. Une soirée d'été idyllique pour qui séjourne à Bath ou à Bradford-on-Avon, et une raison suffisante, à elle seule, de découvrir cette région. IL S'AGIT, DE FAIT, DE LA PREMIÈRE PRODUCTION PROFESSIONNELLE ENTIÈREMENT MISE EN SCÈNE DE L'ŒUVRE EN GRANDE-BRETAGNE DEPUIS 1940, année où sa création londonienne au *Shaftesbury Theatre* fut interrompue par un bombardement, – épisode que Clarke

tisse discrètement dans sa mise en scène. Les costumes d'époque sont signés **Nigel Howard**, le décor, aussi ingénieux que modulable, **Elroy Ashmore**, l'orchestration **James Widden**. Le livret et les *chansons* originales sont dues à **Rudolf Bernauer** et **Leopold Jacobson**, d'après, bien sûr, la pièce de **George Bernard Shaw.**

Le livret porte, de façon surprenante, une sensibilité résolument moderne sur l'absurdité de la guerre, doublée du sport toujours en vogue qu'est la satire des classes sociales, de la tendre bêtise des rapports entre hommes et femmes, et d'une bonne dose d'hypocrisie bourgeoise, le tout enrobé d'un rire constant. Sous ces emballages tape-à-l'œil, bien sûr, le propos de Shaw est clair : tous ces personnages sont, au fond, de la même saveur, quel que soit leur rang ou leurs prétentions. Il y a là, en vérité, un net parfum de Gilbert et Sullivan.

Comme la pièce de Shaw, l'œuvre se déroule sur fond de conflit entre la Bulgarie et la Serbie. Le mercenaire suisse Bluntschli trouve refuge dans la chambre de Raina et lui confie ne transporter aucune munition, tout juste du chocolat, d'où le titre. Raina est fiancée au fringant officier Sergius, favori tout naturel de son père militaire Kasimir et de sa mère, Catherine, aussi attachée qu'obsédée par le rang social. Elles ont pour servante la futée Louka. Mais qui, vraiment, peut résister à un jeune soldat charmant muni de chocolat ? Ni la mère, ni la fille, ni la servante, comme la suite le montre, toutes conquises par cette offensive chocolatée bien plus efficace que n'importe quelle offensive militaire. On songe, non sans gravité, que plus d'un siècle plus tard, les rivalités interétatiques balkaniques n'ont jamais tout à fait disparu, et s'embrasent encore de temps à autre en conflit ouvert, ce qui confère à la satire légère de l'œuvre sur l'absurdité de la guerre un tranchant, et un arrière-goût résolument doux-amer, que le public édouardien ne pouvait ressentir de la même façon. C'est, du reste, la rivalité pour

le contrôle de la Serbie qui allait, à peine six ans après la création de l'opérette, allumer la mèche de la Première Guerre mondiale, ironie amère au regard du message pacifiste de l'œuvre.



La partition séduit de bout en bout, foisonnante de *valses* et de *polkas*, riche d'une couleur orchestrale constante dans la nouvelle orchestration de **James Widden**, portée par le ***Bristol Ensemble*** sous une baguette légère et sûre de **James Ham**, le tout servi par des dialogues enlevés et pétillants.

Les personnages sont tous dessinés avec vivacité et jouent avec un cœur et une jovialité manifestes, à commencer par la Catherine de **Kristin Finnigan**, mère de Raina vieillissante mais restée jeune de cœur, et son ridicule époux Kasimir Petkoff, campé par **Paul Featherstone** avec la même faconde martiale qu'il apporte à ses rôles chez Gilbert et Sullivan.

Toutes les femmes, la mère, la fille et la servante Louka, succombent sans réserve au charme du soldat au chocolat Bluntschli, chanté et incarné avec malice par le grand et charmant jeune ténor **Guy Elliott**, dans une prestation fondante, à se lécher les babines, mais jamais mièvre ni écœurante. Il forme un contraste réjouissant avec le Sergius vaniteux, moustachu et fringant de **Robin Bailey**, chanté avec panache et un vrai sens du personnage. **Eleanor Sanderson Nash** prête à Raina une présence vive et lumineuse, au cœur de l'œuvre, tandis que la Louka de **Felicity Buckland**, finement dessinée, fait office de commentaire mordant sur les doubles standards de ses riches employeurs. **Felix Kemp** complète la distribution principale en Massakroff, d'abord officier bourru, révélant peu à peu un cœur fondant sous la carapace.



Un *raid* aérien s'invite aussi dans la représentation, en

parfaite cohérence avec le cadre de guerre, et n’est pas, comme signalé plus haut, un simple clin d’œil, mais bien une référence directe au sort de la création londonienne de l’œuvre ; le programme de salle porte d’ailleurs, non sans malice, un avertissement invitant le public à ne pas céder à la panique si une sirène venait à retentir durant la représentation.

Au final, une véritable boîte de chocolats de spectacle : une confiserie à savourer, sucrée sans jamais verser dans le mièvre, et la vraie friandise incontournable de la saison d’*IF Opera*. Et sous tout ce charme perce, malgré tout, un arrière-goût doux-amer : un rappel, enveloppé de valses et de rires, que les querelles balkaniques à l’origine de l’intrigue n’étaient nullement une invention de confiseur, et que la paix que trouvent Bluntschli et Raina se gagne, dans la vraie vie, bien plus difficilement que sur scène.

CRITIQUE, Opéra. WINGFIELD, IF Opera (Church Farm), le 11 août 2026. Oscar STRAUS : The Chocolate Soldier. G. Elliott, E. Sanderson Nash, R. Bailey, K. Finningan… Jeff CLARKE /Opera della Luna / James HAM. Crédit photographique © Craig Fuller

CRITIQUE, festival. 7ème OPERAFEST LISBOA & OEIRAS (Cloître du Monastère des Chartreux), le 9 août 2026). PUCCINI : Turandot. O. Golovneva, E. Ašceric, A. Pascu, N. Dias… Osvaldo FERREIRA / Daniela KERCK

La 7e édition du désormais incontournable *Operafest Lisboa & Oeiras* s'est ouverte sur un coup de théâtre. Du 5 au 9 août, dans le cadre somptueux du Cloître du *Convento da Cartuxa* « (Monastère des Chartreux »), à *Caxias*, la production du *Turandot* de Giacomo Puccini, signée par Daniela Kerck pour le *Hessisches Staatstheater de Wiesbaden*, a littéralement enfammé le public lusitanien. Une réussite éclatante qui confirme le statut du festival – dirigé par Catarina Molder – comme l'un des rendez-vous lyriques les plus excitants d'Europe.

Ce cru 2026, placé sous le signe de « ***L'Énigme*** **»,** avait pour lourde tâche de célébrer le centenaire du chef-d'œuvre inachevé de Puccini. Pari plus que relevé ! Sous la baguette fièvreuse du chef **Osvaldo Ferreira**, l'**Orchestre Philharmonique du Portugal** a fait surgir l'univers sonore fascinant de la

Chine antique, mêlant orientalisme de carte postale et dissonances d’une modernité audacieuse. La phalange a brillé par sa clarté, offrant aux chanteurs un écrin musical d’une transparence et d’une puissance rares, notamment dans les redoutables *tutti* qui jalonnent la partition.

Visuellement, c’est un choc esthétique. **Daniela Kerck,** qui signe ici la mise en scène et les décors, a su transcender les clichés de l’opéra impérial. Avec sa collègue **Andrea Schmidt-Futterer** aux costumes et **Astrid Steiner** à la vidéo, elle crée un univers épuré, presque onirique, qui magnifie la cruauté du récit. Le travail sur les projections vidéo, en parfaite symbiose avec les lignes architecturales du cloître, est un atout majeur, plongeant le spectateur dans une atmosphère tour à tour glaciale et incandescente. Les apparitions du Prince de Perse (**Hugo Cabral Mendes**) ou les interventions des trois masques Ping, Pang et Pong – campés avec un brio comique et tragique par **Tiago Amado Gomes, Bruno Almeida** et **Alberto Sousa** – gagnent en densité dramatique grâce à une chorégraphie signée **Rosana Ribeiro** qui insuffle une vie constante à l’espace scénique.



Mais c’est évidemment le plateau vocal qui a emporté l’adhésion. La Turandot de la soprano russe **Olesya Golovneva** est une interprétation de référence. Sa voix, d’une puissance dévastatrice, incarne la princesse de glace avec une autorité souveraine, faisant de son redoutable « *In questa reggia* » un moment de pur vertige lyrique. Face à elle, Calaf a trouvé un interprètes remarquable – avec Rodrigo Garull dans une première ditribution -, mais, c’est le ténor bosniaque **Ermin Aščerić** que nous avons eu le privilège d’entendre, le 9 août. Ce ténor possède une projection exceptionnelle et une vaillance héroïque idéale pour le rôle ; son « *Nessun dorma* », attendu de tous, a été un moment d’émotion collective intense, porté par une ligne de chant d’une grande noblesse.

Autour d’eux, la distribution tient toutes ses promesses. On retiendra la Liù déchirante d’**Aida Pascu**, dont le timbre pur et la vulnérabilité bouleversante ont arraché des larmes lors de son suicide. Le Timur du **Nuno Dias** impose le respect par sa présence tragique, tandis que **Luís Caetano**, en empereur

Altoum, et **Diogo Oliveira**, en mandarin, complètent avec élégance ce tableau. Mention spéciale aux **Chœurs de l'Operafest**, préparés avec un soin minutieux par **Filipa Palhares**. Leur intervention, massée dans les étages du cloître, a ajouté une dimension spectaculaire et presque sacrée à la représentation.



Catarina Molder, directrice artistique du festival et de l'*Ópera do Castelo*, avait promis une fin surprenante. En utilisant la version brute et inachevée de Puccini, elle et **Daniela Kerck** offrent une conclusion d'une sobriété désarmante. Fini le traditionnel *happy end* ; place à un dénouement tragique, qui nous ramène au cœur du drame et à la véritable énigme du personnage de Turandot. Ce parti-pris, d'une intelligence rare, a achevé de convaincre le public, qui a réservé aux artistes de longues ovations debout.

Avec cette production, l'***Operafest Lisboa & Oeiras*** ne se contente pas d'honorer le centenaire de Puccini, mais prouve qu'un festival indépendant, ambitieux et dirigé avec passion peut offrir des soirées lyriques d'un niveau international. Comme nous le soulignions déjà dans nos précédents compte-rendus dans ces mêmes colonnes (*Don Giovanni* de Mozart en 2024 ou *Carmen* à l'été 2023), la manifestation lisboète est bien devenu le cœur battant de la création lyrique portugaise, où l'exigence artistique se marie à la magie des lieux et à l'enthousiasme communicatif de son public. Un triomphe… tout simplement !

CRITIQUE, festival. 7e OPERAFEST LISBOA & OEIRAS (Cloître du Monastère des Chartreux), le 9 août 2026. PUCCINI : Turandot. O. Golovneva, E. Ašceric, A. Pascu, N. Dias… Osvaldo FERREIRA / Daniela KERCK. Crédit photographique (c) Antonio Saldanha

---

CRITIQUE, festival. MACERATA OPERA FESTIVAL, Sferisterio, le 9 août 2026. VERDI :

Nabucco. A. Ganbaatar, A. Bartoli, A. Comes, A. Scotto Di Luzio… Paul Emile FOURNY / Fabrizio Maria CARMINATI

Il est une heure particulière en plein été – à Macerata, dans les *Marches,* en Italie -, où la ville semble renoncer à elle même. Dès quatre heures de l'après midi, les rues autour de la *Loggia dei Mercanti* se vident presque entièrement, les volets se ferment, la chaleur s'accumule dans la pierre comme si la ville tout entière avait discrètement décidé de cesser d'exister jusqu'à nouvel ordre. La sensation n'a rien de déplaisant à proprement parler, elle tient plutôt d'une sieste générale si complète qu'elle frise l'abandon, et un visiteur tout juste descendu du train pourrait se demander s'il existe seulement un festival d'opéra dans cette ville.

Mais que l'on observe ces mêmes rues lorsque le soleil descend et que la température l'accompagne, et la ville se souvient d'elle même. Les portes se rouvrent, les voix reviennent sur le *Corso*, et vers huit heures et demie toute la vie du soir se met à couler, presque littéralement, en pente douce vers la *Piazza Mazzini* et à travers les grilles du *Sferisterio*, comme si la chaleur du jour n'avait fait que retenir chacun en réserve pour la nuit. Ireneo Aleandri construit l'arène en 1829, financée par une centaine de familles souscriptrices de la ville, comme théâtre pour les jeux de balle que la noblesse

de Macerata finira par transformer en l'un des plus beaux lieux d'opéra en plein air d'Italie. La scène est un mur, littéralement, une vaste étendue de brique de près de quatre vingt dix mètres, cernée d'une courbe néoclassique de colonnes et de loges pour le public. Ce que la mise en scène de **Paul Émile Fourny** comprend, c'est que cette ampleur, qui est aussi une immense toile vierge, constitue déjà un cadeau, et n'a nul besoin d'être comblée par des décors matériels.

Il faut le dire clairement, pour quiconque voyage régulièrement en Italie l'été pour assister à des opéras en plein air, et s'est installé dans l'habitude des Arènes de Vérone comme référence en Italie, que Macerata mérite de figurer sur la même liste, que ce soit en complément ou en véritable substitut. L'accès y est certes moins immédiat, il n'existe pas de vol direct vers un aéroport proche comme c'est le cas pour Vérone, et la liaison en voiture ou en train depuis Rome ou la côte adriatique demande un peu plus d'effort que le trajet bien rodé vers Vérone. Mais le *Sferisterio* offre ce que l'Arène de Vérone, malgré son ampleur romaine et son propre charme réel, ne peut pas offrir, un public qui n'a pas encore été entièrement absorbé par le circuit des autocars de tourisme, et des mises en scène, celle ci comprise, qui utilisent l'architecture même du lieu comme partie intégrante du récit plutôt que de simplement remplir un très vaste espace vide de spectacle. L'effort supplémentaire pour s'y rendre est récompensé dès la première demi heure de n'importe quelle soirée ici. Le festival possède aussi une véritable spécialité qu'il convient de connaître avant de réserver, Macerata est tout aussi à l'aise à bâtir une soirée autour d'un chanteur en pleine ascension qu'à engager une voix déjà incontestablement au sommet de la profession, et cette distribution en offre une belle illustration, **Ariunbaatar Ganbaatar** encore clairement en plein essor, et une **Anastasia Bartoli** déjà « célèbre », tous deux traités par le festival avec le même sérieux, sans que l'un ne soit présenté comme la vedette et l'autre comme simple faire valoir.



Oui, la mise en scène de **Paul Emile Fourny** s'appuie beaucoup sur la vidéo. Cependant, de véritables segments de mur sont déplacés par la figuration silencieuse, transformant Jérusalem en Babylone au fil de la soirée, si bien que l'architecture elle même devient presque un personnage à part entière, changeant de camp scène après scène comme le fait l'intrigue. La vidéo, signée **Mario Spinaci**, fait le reste, et ne ressemble que rarement à un ornement plaqué sur un décor statique, les fleuves de Babylone sont projetés courant sur la brique, autour et au dessus du chœur rassemblé en dessous, et au final le Temple de Baal connaît une destruction par le feu à la même échelle que tout ce qui a précédé.

Mais le véritable coup de maître de la production survient plus tôt et plus discrètement que ces deux morceaux de bravoure, lorsque le vaste mur de brique de l'arène, conçu

pour la scène par **Benito Leonori**, cesse d'être le *Sferisterio* pour devenir, progressivement puis totalement, le Mur Occidental, le *Mur des Lamentations* de Jérusalem, reconstruit dans la lumière plutôt que dans la pierre. C'est l'image la plus forte de la soirée, et elle frappe avec une véritable force précisément parce que rien ne l'annonce, Fourny laisse au public le soin de faire lui même ce moment de reconnaissance plutôt que de le souligner.

Les costumes de **Giovanna Fiorentini** refusent d'ancrer l'action dans une époque précise, évitant à la fois la reconstitution d'archives et l'artifice désormais un peu usé de la modernisation forcée, et ce choix sert bien l'ouvrage ; les lumières de **Ludovico Gobbi** accomplissent le travail plus délicat de rendre cet immense mur lisible d'un instant à l'autre, isolant une seule silhouette contre toute cette brique lorsque le drame appelle l'intimité, puis rouvrant tout l'espace lorsqu'il appelle l'ampleur. À eux deux, l'équipe scénographique résout le problème que cette arène pose à presque toute production qui s'y frotte, comment être grandiose sans devenir vide, et le fait avec une légèreté qui n'attire jamais l'attention sur sa propre habileté.

Dans la fosse, le chef italien **Fabrizio Maria Carminati** atteint le cœur même de l'ouvrage, qui n'est en réalité pas tant Babylone antique qu'une forme particulière de nostalgie, celle des Hébreux captifs pour une patrie qu'ils ne peuvent plus atteindre, mais aussi, en dessous, la nostalgie propre de Verdi pour une Italie du *Risorgimento* pas encore unifiée, et en dessous encore, le drame plus intime d'un père dont tout le sentiment de lui même se défait dans sa querelle avec le divin. Carminati tient ces trois registres dans la même lecture sans jamais laisser l'un écraser les autres, et la conduite du *tempo* est superbe de bout en bout, patiente là où la partition demande la patience, urgente là où elle demande l'urgence, tirant de l'**Orchestra Filarmonica Marchigiana** (FORM) un jeu d'une vraie transparence et d'une vraie chaleur,

dans une lecture véritablement envoûtante plutôt que simplement accomplie.

Le célébrissime « *Va, pensiero* » lui même est l'un des grands morceaux d'épreuve du répertoire choral, l'un de ces numéros si connus qu'une compagnie parvient soit à le faire sonner comme neuf, soit confirme simplement ce que chacun dans la salle soupçonnait déjà, qu'il est devenu du papier peint. Ici, il ne fut ni tenu pour acquis ni surjoué. La scène reste dépouillée et s'appuie sur de magnifiques projections vidéo d'eau, les fleuves de Babylone glissant lentement sur cet immense mur de brique, accompagnant le chœur triste et nostalgique. C'est un passage qui repose entièrement sur cet équilibre à trouver, et Carminati et Fourny, à eux deux, l'ont trouvé exactement.

Ce dont parle vraiment ce chœur mérite qu'on s'y arrête, car il est facile, après tant de rappels de concert, de n'y entendre qu'une simple mélodie et de cesser d'écouter les mots. *Nabucco* est, dans son fondement même, un opéra sur un peuple opprimé, exilé, réduit en esclavage et menacé de destruction, et Verdi comme Solera ont puisé cette histoire directement dans le récit biblique de la captivité à Babylone. Que le peuple juif ait survécu à la destruction des deux Temples, à l'exil, à des siècles d'expulsion, de persécution et de *pogroms* à travers l'Europe et le Moyen Orient, aux génocides de la *Shoah,* et à l'acharnement incessant qui continue de s'exercer contre lui jusque dans le monde d'aujourd'hui, tient véritablement du miracle d'endurance humaine, une endurance qu'aucun empire, quelle qu'ait été la totalité de son dessein, n'est jamais parvenu à éteindre ; et une production qui fait de son image centrale le propre mur du souvenir de Jérusalem, plutôt qu'une ruine antique générique, invite discrètement le public à entendre le choeur « *Va, pensiero* » comme portant sur cette continuité là, plutôt que comme un morceau d'antiquité décorative. C'est tout au crédit de Fourny qu'il fasse confiance à l'image pour porter ce

propos sans le souligner.



Le rôle-titre revient à Nabucco, mais la soirée, en vérité, appartenait à l'Abigaille d'A**nastasia Bartoli**, et lui appartenait presque dès son entrée. C'est une prestation d'une véritable puissance vocale et, chose plus rare, d'une véritable beauté logée à l'intérieur de cette puissance, une voix qui trouve dans l'aigu tout l'éclat et l'étendue du véritable *belcanto* avant de s'ouvrir, sans effort apparent, sur un territoire plus proche du *mezzo* dans le grave, sombre et plein là où le rôle se contente généralement du seul volume. La caractérisation est finement dessinée de bout en bout et ne cède jamais à la fureur générique que le rôle peut inviter ; le finale en particulier est mené avec une véritable intelligence, Bartoli maintenant Abigaille physiquement droite et non brisée alors même que le personnage est amené à genoux à implorer le pardon, si bien que l'effondrement se lit comme

celui d’une femme qui refuse de s’effondrer tout à fait plutôt que d’une femme qui s’effondre simplement.

Ariunbaatar Ganbaatar, ancien finaliste du *Cardiff Singer of the World*, apporte au rôle titre un instrument véritablement stupéfiant, parfaitement adapté à l’arrogance initiale de Nabucco, ce dieu autoproclamé convaincu de sa propre conquête. Ce qui le distingue d’une simple grande voix, cependant, c’est l’intelligence avec laquelle il réduit cet instrument pour les passages plus doux, plus humbles, notamment dans le grand duo avec Abigaille, où Nabucco se retrouve physiquement et mentalement diminué, père suppliant plutôt que souverain, et Ganbaatar y trouve une couleur entièrement différente, bien plus vulnérable.

Le Zaccaria d’**Alberto Comes** aurait facilement pu être le point faible de la soirée, le rôle ayant tendance à se réduire à une simple prédication pieuse si un chanteur moins accompli s’y risque, mais Comes s’élève bien au dessus de ce risque, digne et inflexible dans sa présence scénique, chantant le rôle d’une ligne calme, fière et finement sensible qui donne au personnage un vrai poids plutôt qu’une simple droiture morale. La Fenena de **Laura Verrecchia** est plus « habillée », dans une production par ailleurs partagée entre costumes militaires tape à l’œil pour les Assyriens et sobriété pour les Hébreux, en quelque chose de plus proche d’une écologiste militante moderne, cheveux libres et drapé aux airs *hippies*, un choix curieux sur le papier qu’elle parvient néanmoins à rendre crédible, son grand air livré avec une résonance véritablement éplorée. L’Ismaele d’Alessandro **Scotto Di Luzio** possède une projection solide et une ligne nette, même si la direction d’acteurs ne lui donne guère de matière à exploiter, et le personnage marque moins fortement. Les rôles restants sont tous bien tenus, **Alessia Camarin** en Anna, **Simone Fenotti** en Abdallo et **Renzo Ran** en Grand Prêtre de Baal parmi eux, complétant une distribution où même les plus petits rôles semblent traités avec soin. *Bravissimi !*

CRITIQUE, festival. MACERATA OPERA FESTIVAL, Sferisterio, le 9 août 2026. VERDI : Nabucco. A. Ganbaatar, A. Bartoli, A. Comes, A. Scotto Di Luzio… Paul Emile FOURNY / Fabrizio Maria CARMINATI. Crédit photographique (c) Macerata Opera Festival

---

CRITIQUE, festival. MACERATA OPERA FESTIVAL, Sferisterio, le 8 août 2026. ROSSINI : Il Barbiere di Siviglia. R. Lupinacci, R. Gatin, G. Martyrosian, M. F. Romano… Daniele Menghini / Jacopo Brusa

La mise en scène sur un plateau de télévision –

que le metteur en scène Daniele Menghini offre au *Barbiere di Siviglia* de Gioacchino Rosssini – revient au *Macerata Opera Festival*, quatre ans après sa création, et demeure inventive et souvent très drôle, quitte à prendre le dessus sue l'opéra qu'elle est censée servir. Ce qui enchante dans cette représentation nocturne sur le vaste plateau du sublipme *Sferisterio* de Macerata, c'est le chant et la fosse !

Le décor est un plateau de télévision, ou plutôt plusieurs à la fois, le tout réuni sous l'enseigne des *Siviglia City Studios* : caméras, écrans, et l'équipe d'un *sponsor* qui tourne sa propre publicité dans le coin de scène que le drame vient de quitter. La logique tient la route. Les personnages de Rossini mentent et fabriquent des versions d'eux-mêmes, et faire de Figaro la figure tutélaire d'une industrie du divertissement ce qui relève d'une lecture sérieuse, et non d'un habillage décoratif. La production porte aussi un héritage: lauréate d'un concours pour artistes de moins de trente cinq ans dont le *jury* était présidé par Graham Vick, à qui elle est dédiée. **Simone De Angelis** éclaire le plateau comme un studio plutôt qu'une scène, chaque air cueilli dans une découpe dure et relayé en gros plan par la vidéo de **Stefano Teodori**.



L’ouverture se joue sur fond d’activité de production complète, présentation des personnages, entrée d’Arlequin, techniciens au travail. On y gagne en exposition, on y perd davantage en concentration. La largeur de l’arène aggrave la chose. Le *Sferisterio,* construit par Ireneo Aleandri en 1829 comme arène de jeu de balle, offre une scène de près de quatre vingt dix mètres, et Menghini prend la dimension au mot: à un moment, une véritable voiture est amenée sur le plateau et garée en son centre comme un simple élément de décor. Mais d’un côté de la salle, l’équipe de tournage du *sponsor* occupe parfois tout le champ visuel pendant que le drame se joue soixante mètres plus loin. Le public doit choisir quel spectacle regarder. La présentatrice télé, censée nous orienter, ne fait que ralentir un opéra dont toute la méthode est l’accélération. Il y a là aussi une incohérence plus profonde: la mise en scène insiste sur un monde d’écrans et d’applications, alors que Rossini et Sterbini ont bâti

l’intrigue sur le papier (le billet tombé du balcon, la liste de linge substituée, la lettre produite comme preuve…), autant d’éléments qui entrent en collision avec tout ce qui, par ailleurs, met l’accent sur les réseaux sociaux et la numérisation.



Don Basilio, lui, est tout simplement mal conçu. En faire une *rock star* en vogue supprime ce qui le rend drôle; il devrait être un obscur provincial ridicule, facile à acheter, et la corruption perd tout ressort comique si celui qui empoche l’argent est une célébrité. La scène de la leçon souffre du même encombrement, Almaviva déguisé accompagné d’un groupe de rock pendant que Bartolo regarde le tournage du sponsor. Face à tout cela, le personnage créé d’Arlequin trouve pleinement sa place. Absent du livret et n’ayant nul besoin d’y être, le mime dansant et silencieux, dans la chorégraphie de **Livia**

Bartolucci, rend l'ouvrage à son ascendance de *commedia dell'arte.* Il observe, juge, intervient, et devient à la fin un agent plus décisif que Figaro en libérant Rosina. C'est le seul ajout qui éclaire plutôt qu'il n'encombre. Le dénouement réécrit découle de lui. Rosina s'enfuit en pleine scène, traversant la salle en courant jusqu'à l'allée centrale, les caméras à sa poursuite, la course s'achevant sur les écrans quand elle se jette dans une voiture qui démarre, joli écho de celle garée sur le plateau plus tôt. L'idée de fond est bonne, plus intéressante qu'un simple refus de la cage: elle veut se libérer de tous, d'Almaviva autant que de Bartolo. Mais rien, dans les trois heures précédentes, n'en pose la graine, aucun signe d'impatience envers Almaviva lui-même, si bien que le revirement arrive comme une conclusion du metteur en scène plutôt que du personnage. Un seul indice posé plus tôt aurait transformé un coup de théâtre en résolution, et véritablement ouvert sur Mozart et le mariage amer que Beaumarchais et Da Ponte tiennent en réserve.

Dans la fosse, **Jacopo Brusa**, qui a repris la direction musicale de Gianluca Martinenghi, dirige Rossini en homme du rythme plutôt que de la vitesse*: tempi* vifs mais jamais bousculés, *crescendi* construits par paliers plutôt que simplement poussés. L'**Orchestra Filarmonica Marchigiana** a joué avec une vraie transparence et tenu la route dans le premier final, malgré l'agitation scénique, et l'orage ouvrant le second acte fut une véritable peinture de scène plutôt qu'un remplissage. Le chœur du festival, dirigé par **Christian Starinieri**, a chanté avec précision et une belle unité d'attaque.



Ruzil Gatin, qui reprend l'Almaviva de la création 2022, offre la performance la plus accomplie de la soirée, clair et souple, les vocalises nettes plutôt qu'approximatives; l'*aria* « *Cessa di più resistere* » fut chanté en intégralité… et bien chanté ! La Rosina de **Raffaella Lupinacci,** ici recomposée en mannequin de couverture dotée de sa propre communauté de suiveurs, chante *Una voce poco fa* avec charme et beaucoup d'acier en dessous, et se révèle par ailleurs une véritable chanteuse d'ensemble. Le Figaro de **Grisha Martirosyan**, matador content de lui-même, mène le célèvre *Largo al factotum* à un *tempo* qui laisse porter les consonnes, et l'aisance scénique comme le sens du *tempo* font merveille. Le Bartolo de **Marco Filippo Romano** est la plus belle réussite comique du plateau, avec un « *A un dottor della mia* » sorte entièrement articulé à pleine vitesse sans jamais verser dans la caricature. **Riccardo**

Fassi chante Basilio d’une basse ferme et sombre, *La calunnia* construite depuis un murmure authentique; que le personnage échoue relève de la mise en scène, non du chanteur. La Berta de **Giulia Mazzola**, vêtue plus en artiste de *music hall* qu’en gouvernante, livre l’air *« Il vecchiotto cerca moglie* avec un vrai style, même si la jouer perpétuellement éméchée brûle bien trop tôt la seule bonne idée d’ivresse de la production, celle du soldat feint d’Almaviva. **Valerio Morelli, Marco Caudera** et **Davide Filipponi** complètent une distribution qui travaille dur tout au long de la soirée, aux côtés d’une population réduite de stylistes doublant en musiciens, en personnel de plateau et en mascottes en peluche jamais expliquées, que l’on suppose appartenir au *sponsor.* Les ensembles furent le plus grand bonheur de la soirée, le premier final et le trio du second acte tous deux chantés avec des lignes individuelles audibles à l’intérieur de l’ensemble.

CRITIQUE, festival. MACERATA OPERA FESTIVAL, Sferisterio, le 8 août 2026. ROSSINI : Il Barbiere di Siviglia. R. Lupinacci, R. Gatin, G. Martyrosian, M. F. Romano… Daniele Menghini / Jacopo Brusa. Crédit photographique (c) Macerata Opera Festival

---

CRITIQUE, festival. 45e

Festival de la Vézère (Château du Saillant), le 8 août 2026. ROSSINI : « La Cenerentola » par la Compagnie « Diva Opera »

Après l'émotion poignante de *La Bohème*, la *Compagnie Diva Opera* a offert au public du Festival de la Vézère un tout autre visage de son grand talent avec *La Cenerentola* de Gioachino Rossini, donnée le lendemain dans la même Grange du Château du Saillant. Ce changement de registre, du drame puccinien à la comédie rossinienne, fut une véritable bouffée d'air frais, un feu d'artifice musical qui a couronné en beauté ce week-end d'exception. La troupe britannique, fidèle au festival depuis 25 ans, a une fois de plus démontré l'étendue de son art et sa parfaite maîtrise des répertoires les plus variés.

Comme la veille, la direction musicale était assurée depuis le piano par **Bryan Evans**, directeur artistique de la compagnie. Son jeu, d'une précision et d'une vitalité étincelantes, a parfaitement restitué l'effervescence et l'élan de la partition rossinienne, avec ces fameux *crescendi* qui font la signature du compositeur. La mise en scène de **Wayne Morris**, fidèle à une esthétique traditionnelle mais colorée et inventive, a su donner vie à ce conte de fées avec une intelligence dramatique et une malice réjouissantes. Les

personnages, tour à tour grotesques, touchants ou héroïques, étaient campés avec une précision chirurgicale, dans un savant équilibre entre comédie et émotion.



La distribution, (quasi) entièrement renouvelée pour l'occasion, était à la hauteur de l'événement, chaque chanteur semblant s'approprier son rôle avec un bonheur communicatif. La mezzo-soprano **Heather Lowe** était une Angelina (Cendrillon) bouleversante de sincérité et de noblesse. Dès son premier air, « *Una volta c'era un re*« , sa voix, d'une grande pureté et d'une souplesse étonnante, a captivé l'auditoire. Son timbre chaud et son *legato* irréprochable ont magnifié la célèbre aria finale « *Non più mesta*« , moment d'une virtuosité éblouissante où la voix semblait s'élever vers une lumière nouvelle. Loin d'une Cendrillon résignée, elle incarnait une jeune femme pleine de caractère, dont la bonté n'excluait pas

une fermeté bienvenue. Face à elle, le ténor **Joseph Doody** prêtait ses aigus solaires au Prince Don Ramiro. Sa voix claire et agile, d'une facilité déconcertante dans les passages les plus périlleux, a rendu justice au rôle exigeant écrit par Rossini. Son « *Sì, ritrovarla io giuro* » fut un moment de pur éclat vocal, porté par une ligne de chant conquérante et une présence scénique naturelle. Son jeu, à la fois noble et malicieux, a parfaitement servi les quiproquos de l'intrigue.



La famille de la jeune héroïne était campée par des interprètes d'une drôlerie irrésistible. Le baryton **Matthew Hargreaves** était un Don Magnifico, le beau-père tyrannique, d'une vanité et d'une cupidité hilarantes. Sa voix, puissante et autoritaire, a trouvé son apogée dans les délires d'ambition de son personnage. Le baryton **Jerome Knox**, déjà

Schaunard la veille, se glissait ici dans la peau de Dandini, le valet du Prince déguisé en maître. Il fut un complice parfait, à la fois insolent et attachant, dont la complicité avec le Prince faisait mouche à chaque scène. Les deux sœurs, Clorinda et Tisbe, étaient interprétées par **Natasha Page** et **Louise Mott**, un duo de « méchantes » d'une perfection comique. Leurs voix, l'une soprano, l'autre mezzo, se mariaient à merveille dans les ensembles pour créer une cacophonie de disputes et de jalousies qui a ravi le public. Enfin, la basse **Philip Smith** prêtait sa voix grave et solennelle au sage Alidoro, le précepteur du Prince, dont l'air « *Là del ciel nell'arcano profondo* » apportait une touche de profondeur morale à ce joyeux canevas. Les membres du chœur – **Charles St. John, Alex Pratley, William Stevens, Michael Roche**, déjà aperçus pour certains la veille dans des rôles secondaires – ont une nouvelle fois fait preuve d'un engagement total, apportant une présence et une homogénéité remarquables aux passages d'ensemble.

Devant un public conquis, la soirée s'est achevée sur une ovation méritée. Les applaudissements nourris et les sourires échangeés témoignaient du plaisir partagé par tous les spectateurs, venus en nombre pour cette avant-dernier spectacle du festival corrézien. Dans le cadre enchanteur du **Château du Saillant**, ***Diva Opera*** a réussi son pari : nous faire croire, le temps d'une soirée, que les contes de fées existent encore, portés par une musique étincelante et des artistes de grand talent. Un véritable enchantement qui venait couronner un week-end lyrique d'exception !



CRITIQUE, festival. 45e Festival de la Vézère (Château du Saillant), le 8 août 2026. ROSSINI : « La Cenerentola » par la Compagnie « Diva Opera ». Crédit phtographique (c) Festival de la Vézère