

# CRITIQUE, opéra. LONDRES, Royal Opera House, le 1er octobre 2026. WAGNER : Parsifal. S. de Barbeyrac, E. Gubanova, C. Gerhaer, B. Sherratt, M. Stone... Jakub Hrůša / Evgeny Titov

La nouvelle production de *Parsifal* de Richard Wagner, présentée au *Royal Opera House* de Londres du 1er au 17 octobre 2026, restera sans nul doute comme l'un de ces moments où le génie d'une partition rencontre une distribution d'exception. Sous la baguette de Jakub Hrůša, directeur musical de la maison, et portée par un plateau vocal rare, cette *Bühnenweihfestspiel* (« festival scénique sacré ») déploie une intensité émotionnelle et une beauté sonore qui transcendent largement les réserves que l'on peut formuler sur la mise en scène d'Evgeny Titov.

La grande réussite de cette production réside sans conteste dans son plateau. Le ténor français **Stanislas de Barbeyrac**, qui fait ici ses débuts dans le rôle-titre, incarne un Parsifal d'une justesse et d'une humanité inouïes. Sa voix, d'une clarté lumineuse, sait passer de l'innocence presque enfantine du « *chaste fol* » à la gravité du rédempteur avec une aisance confondante. Le ténor semble être né pour incarner

la rôle de Parsifal dans le parcours qui mène le personnage de l'inconscience à une compassion si grande qu'elle rachète le monde. C'est exactement l'impression qu'il laisse : chaque inflexion, chaque regard, chaque silence participe à une incarnation d'une profondeur saisissante. Sa diction allemande est impeccable, et son art du phrasé wagnérien – cette capacité à déployer de longues lignes mélodiques sans jamais perdre le fil dramatique – force l'admiration. Il y a dans son Parsifal quelque chose de fragile et de déterminé à la fois, une vulnérabilité qui rend le personnage infiniment touchant.



À ses côtés, **Ekaterina Gubanova** compose une Kundry d'une intensité dramatique remarquable. La mezzo-soprano russe, dont l'art conserve une noblesse intacte, campe une créature tour à tour séductrice, souffrante et rédemptrice, avec une présence scénique magnétique. Son duel vocal avec de Barbeyrac au

deuxième acte est un moment de théâtre total, où la séduction le dispute à la terreur. **Christian Gerhaher**, dans le rôle d'Amfortas, est bouleversant. Le baryton allemand, spécialiste des *Lieder*, apporte à ce roi souffrant une dignité déchirante. Sa voix, d'une douceur presque douloureuse, exprime à merveille l'agonie du chef de la confrérie du Graal, rongé par une blessure qui ne guérit pas. **Brindley Sherratt**, en Gurnemanz, incarne avec une autorité tranquille ce vieux chevalier qui connaît tous les secrets et narre l'histoire avec une générosité vocale impressionnante. Sa longue narration du premier acte, souvent périlleuse, est ici un modèle de clarté et de profondeur. Enfin, **Mark Stone**, en Klingsor, apporte au personnage une noirceur inquiétante et une puissance vocale bienvenue.

La direction de **Jakub Hrůša** est l'autre grand triomphe de la soirée. Le chef tchèque, dont c'est le premier *Parsifal* à *Covent Garden*, impose une lecture d'une superbe intelligence. On connaît son goût du risque et son refus de la prudence : « *On peut choisir l'option prudente – ou prendre le risque total et simplement y aller et diriger. Peut-être que j'aimerais l'option prudente, mais je ne la choisis jamais* », confiait-il récemment. Cette audace paie. Sous sa baguette, l'**Orchestre du Royal Opera House** déploie une palette de couleurs d'une richesse infinie. Le *prélude*, avec ses accords suspendus et sa tension sourde, installe d'emblée un climat d'attente mystique. Hrůša excelle à faire ressortir les détails de la partition – ces lignes intérieures souvent noyées dans des lectures plus massives – sans jamais perdre de vue l'architecture d'ensemble. Les transparences infinies de la partition, des accords du Prélude aux irisations du *Graal*, sont rendues avec une délicatesse et une précision remarquables. Il fait voyager l'auditeur dans les méandres d'une écriture d'une complexité extrême, mais toujours au service du drame. L'apothéose finale, avec ses cloches lointaines et ses harmonies suspendues, est d'une beauté à couper le souffle. De son côté, le **Chœur du Royal Opera House**, particulièrement sollicité dans les scènes du *Graal*, se montre à la hauteur de l'événement, avec une

homogénéité et une puissance impressionnantes.



C'est hélas sur le plan scénique que le bât blesse. **Evgeny Titov**, dont c'est la première production pour *Covent Garden*, propose une lecture qui transpose l'œuvre dans un univers dystopique et hallucinatoire. Le spectacle est officiellement déconseillé aux âmes sensibles : nudité, sang, violence et automutilation sont au programme, avec des pyrotechnies au deuxième acte. Si l'intention de créer un choc visuel peut se comprendre – *Parsifal* est une œuvre qui parle de blessure, de souffrance et de rédemption –, la réalisation sombre dans un excès de littéralisme gore qui finit par desservir le propos. On a connu des lectures de *Parsifal* qui, par la suggestion ou la métaphore, parvenaient à faire ressentir l'horreur de la blessure d'Amfortas ou la perversité de Klingsor avec bien plus d'efficacité. Ici, le sang coule à

flots, les corps sont exhibés dans des postures de martyre, et la violence devient un spectacle en soi. Cette surenchère finit par émousser la sensibilité du spectateur au lieu de l'aiguiser. On regrette que Titov, qui déclare vouloir « *aller en profondeur dans la pièce* » plutôt que de céder à des concepts superficiels, n'ait pas su trouver un langage scénique plus subtil pour exprimer les abîmes de cette partition. La beauté de la musique de Wagner, qui appelle une forme de transcendance, se heurte constamment à cette esthétique du choc, créant une dissonance dommageable. Les décors dystopiques et l'atmosphère cauchemardesque voulue par le metteur en scène ne manquent pourtant pas d'idées. Certaines images sont fortes, notamment dans la scène des Filles-fleurs, transformée en un tableau d'une étrange beauté vénéneuse. Mais l'ensemble souffre d'une surenchère qui transforme une tragédie métaphysique en spectacle de foire sanglant.

*Parsifal* est une œuvre exigeante, qui demande au spectateur une forme d'abandon et de lâcher-prise. Privé de la dimension spirituelle que la musique de Wagner appelle de ses vœux par une mise en scène trop terre-à-terre, le spectacle n'en demeure pas moins une réussite musicale de premier ordre. Il faut espérer que cette production, dans ses futurs retours, saura trouver un équilibre plus heureux entre l'audace scénique et la nécessaire élévation que réclame cette partition unique. En l'état, c'est un *Parsifal* à voir et à entendre pour la qualité exceptionnelle de son exécution musicale, et pour un ténor français qui, décidément, n'a pas fini de nous émerveiller.



---

CRITIQUE, opéra. LONDRES, Royal Opera House, le 1er octobre  
2026. WAGNER : Parsifal. S. de Barbeyrac, E. Gubanova, C.  
Gerhaher, B. Sherratt, M. Stone... Jakub Hruša / Evgeny Titov.  
Crédit photo (c) ROH

---

**CRITIQUE, opéra. CARDIFF,**

# Wales Millennium Centre, le 20 septembre 2026. BARTOK : Le Château de Barbe-Bleue / STRAVINSKY : Oedipus Rex. C. Rice, N. Berg, P. Hoare... Joe Hill-Gibbins / Lidiya Yankovskaya

Le *Welsh National Opera* a ouvert sa saison avec un diptyque associant *Le Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók et *Oedipus Rex* d'Igor Stravinsky, sous la direction scénique de Joe Hill-Gibbins. Le programme affichait une ambition claire : faire dialoguer deux œuvres du vingtième siècle autour du pouvoir, du destin et de l'enfermement psychologique. Le résultat vocal a largement tenu cette promesse. La cohérence scénique, en revanche, laisse une impression plus mitigée, la maison galloise ayant repris telle quelle une mise en scène déjà vue à l'*English National Opera*, plutôt que de bâtir une lecture qui lui soit propre.

Le décor, unique pour les deux ouvrages, reprend en effet le dispositif conçu à Londres : une longue tablée dépouillée, blanche pour *Barbe-Bleue*, repeinte en

rouge et fragmentée en plusieurs tables pour *Oedipus Rex*, où elle évoque davantage une cantine d'une entreprise qu'un lieu de tragédie antique. Les chanteurs y grimpent, s'y agrippent, déplacent sans relâche des chaises dont la fonction dramaturgique demeure obscure. On comprend l'intention de continuité entre les deux volets, mais la parenté visuelle est si étroite qu'elle finit par brouiller ce qui distingue les deux univers, l'un intime et conjugal, l'autre collectif et politique.



Chez Bartók, l'accumulation d'accessoires, fleurs maculées de sang, confettis dorés figurant les bijoux, couverts détournés en armes, et surtout une quinzaine d'anciennes épouses en robe de mariée accompagnées d'un chœur de femmes, dilue le compte précis voulu par Bartók et son librettiste **Béla Balázs**, qui

n'évoquaient que trois épouses, rencontrées à l'aube, à midi et au crépuscule. Cette multiplication transforme un chagrin soigneusement mesuré en scène de foule et affaiblit la portée du septième tableau. Le *Prologue* rappelle pourtant que rien de tout cela ne doit se lire au premier degré, Balázs situant explicitement l'action à l'intérieur de l'esprit du Duc. Une version de concert, portée par des voix de cette qualité, aurait sans doute mieux servi cette dimension intérieure qu'une agitation de noce déréglée.

**Christine Rice** a incarné Judith avec une intensité constante, jamais du côté du mélodrame facile, la voix conservant chaleur et projection jusque dans les phrases les plus tendues du dernier tableau. **Nathan Berg** lui a donné la réplique en Barbe-Bleue avec une noirceur nuancée, révélant une vulnérabilité qui évite au personnage de sombrer dans la simple figure du monstre. Après l'entracte, les deux chanteurs sont réapparus en Jocaste et Tirésias dans *Oedipus Rex*, la production revendiquée cette fois comme une véritable création maison. La parenté esthétique avec le premier volet reste toutefois si marquée que l'on croit assister à la suite d'un même spectacle plutôt qu'à une œuvre distincte, jusque dans la présence d'un chœur d'hommes reproduisant les déplacements du chœur féminin précédent.

**Peter Hoare**, vêtu de rouge, a livré un Œdipe habité par le doute et la culpabilité, la voix ductile jusque dans les passages les plus déclamatoires. **Stephen Richardson** a assuré avec autorité les rôles de Créon et du Messenger. **Alun Rhys-Jenkins**, membre du chœur du WNO, a chanté un Berger de belle tenue ; on notera que ce chanteur familier de la scène galloise apporte à chacune de ses interventions une solidité qui doit beaucoup à sa pratique régulière du chœur maison. **L. J. Parkinson**, qui dit le Prologue de *Barbe-Bleue*, ne quitte

jamais vraiment le plateau : il y reste en majordome du Duc pendant tout le premier volet avant de revenir, après l'entracte, dans le rôle du récitant d'*Oedipus Rex*. On regrettera que cette narration, portée en anglais, n'ait pas été confiée au gallois, alors que la partition elle-même juxtapose déjà le français de Cocteau et le latin de la traduction liturgique. Le choix aurait donné tout son sens à une production montée dans la capitale galloise ; en l'état, il ajoute simplement une troisième langue à une œuvre qui en comptait déjà deux, sans que l'anglais n'apporte de résonance particulière au projet.



**Lidiya Yankovskaya** a dirigé les deux ouvrages avec un sens sûr de la tension,  
**l'Orchestre du WNO** répondant avec une élégance certaine dans

les pages les plus intimes et une vigueur bienvenue dans les épisodes les plus âpres, une réussite d'autant plus notable au regard des difficultés financières traversées par la compagnie ces dernières saisons. Un éclairage blanc très cru, virant sans nuance au rouge, a par moments rendu les surtitres illisibles, contrariant la lecture d'une partition déjà dense. Reste la question de fond que pose ce diptyque : une compagnie nationale subventionnée peut-elle se contenter d'importer une production déjà vue à Londres pour habiller, dans les mêmes teintes, l'œuvre qu'elle présente comme sa création propre ? La saison prévoit par ailleurs une *Bohème* provenant du festival de Glyndebourne, elle aussi reprise telle quelle... La qualité des voix réunies à Cardiff ne fait aucun doute ; celle du projet scénique qui les accueille laisse, elle, la question ouverte.

---

**CRITIQUE, opéra. CARDIFF, Wales Millennium Centre, le 20  
septembre 2026. BARTOK : Le Château de Barbe-Bleue /  
STRAVINSKY : Oedipus Rex. C. Rice, N. Berg, P. Hoare... Joe  
Hill-Gibbins / Lidiya Yankovskaya. Crédit photo (c) Dafydd Owen**

---

**CRITIQUE, festival. TORRE DEL  
LAGO, 71e Festival Puccini  
(Amphithéâtre de plein air),  
le 05 septembre 2026. PUCCINI  
: La Fanciulla del West. A.  
Pirrozzì, R. Aronica, C.  
Sgura... Angelo Bertini /  
Valerio Galli**

*La Fanciulla del West* m'a toujours semblé l'une des créations les plus singulières de Giacomo Puccini : une musique magnifique, une orchestration riche et raffinée, des moments d'un réel éclat, sans jamais atteindre, du moins à mon oreille, l'inévitabilité dramatique de *Tosca*, de *Madama Butterfly* ou de *La Bohème*, que la cause en soit l'étrange décor du *Far West*, l'importance de la distribution, ou simplement la façon dont l'œuvre ne se résout jamais en une ligne tragique unique et claire. Elle n'en demeure pas moins, au théâtre, un formidable divertissement, et cette production du *Festival Puccini*, à Torre del Lago, en a tiré le meilleur parti.

Tout, dans cet ouvrage, repose sur Minnie : sans une soprano capable de dominer le plateau, le personnage risque d'être englouti parmi les mineurs, les *cow-boys*, le shérif, le bandit

et toute la Californie peuplée de Puccini. **Anna Pirozzi** n'a jamais couru ce risque. Elle possède la voix, mais surtout la présence, nécessaires au rôle, sachant nous convaincre que ces rudes hommes l'adorent sincèrement, qu'elle peut leur lire la Bible un instant et affronter Jack Rance l'instant suivant, avant de tricher aux cartes pour sauver l'homme qu'elle aime ; c'est, à y bien réfléchir, un personnage extraordinaire à tenir sur toute une soirée, et Pirozzi s'y est donnée entièrement, portant la représentation à elle seule.

De son côté, **Roberto Aronica** a remplacé au pied levé Yusif Eyvazov, initialement annoncé dans le rôle de Dick Johnson, **Claudio Sgura** complétant le triangle central en shérif Jack Rance. Puccini offre à Johnson l'un de ses plus beaux dons tardifs avec « *Ch'ella mi creda libero e lontano* » ; Aronica l'a chanté honorablement, sans qu'il s'agisse de la version la plus mémorable qui soit, mais quelle page tout de même, et pendant quelques minutes les cow-boys, les revolvers et tout l'attirail du *Far West* ont cessé d'exister. Reste l'anglais, toujours d'un effet un peu étrange lorsqu'il surgit au milieu d'un opéra italien, et qui, dans *Fanciulla*, peut verser dans le franchement surréaliste, avec ces *Hello, hello* et ces *Mister Johnson* au sein d'un opéra italien, composé par un Italien, offrant une vision entièrement italienne de la Californie. Cela ne fait, curieusement, qu'ajouter au charme singulier de l'ouvrage plutôt que d'y nuire.

La mise en scène d'**Angelo Bertini**, de facture traditionnelle, a offert beaucoup à regarder, le plateau tirant pleinement parti de l'immense scène de Torre del Lago : grands arbres, tempêtes de neige, saloon endiablé, cabane de Minnie dans les bois. Beaucoup de choses se sont passées tout au long de la soirée, *Fanciulla* portant une distribution nombreuse qui, une fois le chœur du festival ajouté, a transformé la Polka en un lieu proprement bondé et vivant, la taille de la troupe convenant particulièrement bien à un théâtre en plein air où une production plus modeste aurait pu paraître perdue.

Certains costumes prêtaient franchement à sourire, ce qui participait sans doute au plaisir de la soirée, l'idée que Puccini se faisait de l'Ouest américain n'ayant jamais visé le réalisme documentaire, et la production a volontiers offert les *cow-boys* et figures de la frontière que l'on attend. Bien plus gênants, en revanche, se sont révélés Billy Jackrabbit et Wowkle, les serviteurs amérindiens, dont le costume et la caractérisation appartenaient sans conteste à une tout autre époque théâtrale ; en les voyant en 2026, il était difficile de ne pas conclure qu'une telle représentation ne survivrait pas au projet dans une nouvelle production, en Grande-Bretagne comme aux États-Unis. On peut arguer qu'elle ne fait que refléter l'époque de composition de l'œuvre, cela ne rend pas l'effet moins gênant aux yeux d'aujourd'hui. C'est là, à sa manière, une part du problème comme de la fascination propres à *La Fanciulla del West*, avec cette étrange vision de la frontière américaine, combinaison qui produit des résultats tour à tour saisissants, touchants et proprement étranges.

**Valerio Galli** a dirigé en remplacement de Daniel Oren, initialement prévu, et une tristesse certaine planait sur ce dernier *week-end* du Festival, Antonino Fogliani étant décédé cette semaine même ; un hommage lui a été rendu avant la représentation. On notait, par ailleurs, un visage familier dans le public : Plácido Domingo, présent avant son propre concert du lendemain, ce qui a ajouté une touche d'occasion supplémentaire à la soirée, même si, pour une fois, l'un des ténors les plus célèbres de l'art lyrique se trouvait là pour écouter chanter des collègues....

---

**CRITIQUE, festival. TORRE DEL LAGO, 71e Festival Puccini (Amphithéâtre de plein air), le 05 septembre 2026. PUCCINI : La Fanciulla del West. A. Pirrozzi, R. Aronica, C. Sgura... Angelo Bertini / Valerio Galli. Crédit photo (c) Giorgio Andreuccetti**

---

# CRITIQUE, festival. ROSSINI OPERA FESTIVAL 2026, Teatro Rossini, le 19 août 2026. ROSSINI : La Scala di Seta. Damiano Michieletto / Iván López-Reynoso

Parmi tous les festivals d'été qui se disputent aujourd'hui le calendrier lyrique, aucun ne rend un service aussi véritable à un seul compositeur que le *Rossini Opera Festival*.

Nulle part ce service ne se révèle plus précieux que dans la détermination du festival à maintenir en vie les pans les moins joués de l'œuvre de **Gioacchino Rossini**, aux côtés des grands succès familiaux. *Il barbiere di Siviglia* et *La Cenerentola* remplissent les salles où qu'ils se donnent ; il faut, en revanche, une conviction et une érudition véritables pour accorder le même soin à la reprise, vieille de dix-sept ans, d'une farce d'une heure que la plupart des maisons ne songeraient même pas à programmer. Pesaro le fait chaque été, par principe et non par goût de la nouveauté, et le festival a ainsi fait plus qu'aucune autre institution pour restituer aux farces comiques de Rossini, et non aux seuls chefs-d'œuvre

célébrés, la place qui leur revient dans le répertoire.

Au début du dix-neuvième siècle, le petit théâtre vénitien *San Moisè* devient le foyer de ce genre précis, la *farsa*, ces opéras semi-sérieux en un acte, confiés à une distribution modeste de six ou sept chanteurs, sans chœur, accompagnés d'un orchestre tout aussi réduit. C'est pour ce théâtre que le jeune Gioacchino Rossini écrit, en un peu plus de deux ans, cinq farces de ce type, parmi lesquelles *La scala di seta*, créée en 1812. Son ouverture, novatrice pour l'époque, ouvre sur une cascade rapide de violons qui introduit une mélodie lyrique au hautbois avant de se lancer dans le thème brillant et rapide devenu si caractéristique du style rossinien mature ; et si l'opéra lui-même disparaît vite du répertoire courant, cette ouverture demeure, à juste titre, une pièce de concert appréciée pour elle-même, entendue bien plus souvent que l'œuvre à laquelle elle appartient.

C'est précisément cette lacune que Pesaro s'attache à combler, et il convient de rappeler, avant toute chose, ce que cette pièce est et a toujours voulu être : une farce italienne légère et pétillante, en un acte, une confiserie destinée à l'amateur de Rossini plutôt qu'une œuvre appelant une mise en scène qui en ferait quelque chose de plus grand. C'est avec cette compréhension, plutôt qu'avec une attente plus haute, que l'on doit aborder une soirée en sa compagnie. L'intrigue suit les péripéties légères propres au genre : une soprano, secrètement mariée à un ténor sans fortune, doit inventer des stratagèmes toujours plus élaborés pour dissimuler ce mariage tout en échappant au riche prétendant que son tuteur lui destine. Si l'intrigue elle-même ne pourrait être plus simple, la musique qui la porte se révèle considérablement plus sophistiquée qu'on ne l'attendrait, mêlant une écriture d'ensemble raffinée à un air de ténor lyrique et à une vaste scène et air pour la soprano qui préfigurent, l'un comme l'autre, des éléments qui deviendront caractéristiques de l'*opera seria* rossinien.

Cette année, le festival a repris la production que **Damiano Michieletto** a créée avec succès en 2009, une mise en scène qui porte avec elle les contradictions familiales que fait naître toute transposition en costume contemporain : il n'est tout simplement plus crédible, aujourd'hui, qu'une jeune femme soit contrainte au mariage par le choix de son tuteur, moins encore qu'elle doive épouser en secret l'homme qu'elle aime réellement, et aucune ingéniosité de mise en scène ne parvient tout à fait à combler ce fossé entre convention du dix-huitième siècle et sensibilité moderne. Le décor de **Paolo Fantin** a figuré l'appartement de Giulia à même le plancher de la scène, fenêtres, portes et meubles simplement indiqués plutôt que construits ; pendant l'ouverture elle-même, des machinistes ont assemblé physiquement les différentes pièces tandis qu'un architecte ou un géomètre dirigeait les opérations, plans en main. L'idée s'est révélée réellement astucieuse, une manière charmante de remplir de mouvement scénique l'ouverture la plus célèbre de Rossini, et elle a mérité sa place, au moins pour ces quelques minutes. Un immense miroir, incliné à quarante-cinq degrés au-dessus du plateau, a offert au public une vue plongeante sur l'appartement et a beaucoup clarifié l'action qui se déroulait en dessous.

Là où le concept a rencontré ses limites, ce n'est pas dans sa logique interne, cohérente en elle-même, un personnage dans une pièce donnée n'étant simplement ni vu ni entendu par un personnage dans une autre, les murs n'étant que des lignes tracées au sol, mais dans la manière dont cette logique cohabitait avec une seconde convention, incompatible, que la production a aussi imposée à ses chanteurs. Lorsqu'un personnage pénétrait dans la même pièce notionnelle qu'un autre devant rester caché, ce dernier ne s'en remettait pas du tout au mur invisible, mais se précipitait au contraire dans un placard bien réel, ou sous des couvertures bien réelles, exactement comme si l'espace était solidement construit. Les deux dispositifs n'ont pas raconté, à l'examen, la même

histoire de ce que sont ces murs : l'un les traite comme suffisamment réels pour dissimuler entièrement une personne, l'autre comme s'ils n'existaient pas du tout. Étirée sur quatre-vingt-dix minutes sans entracte, cette tension non résolue entre deux idées différentes de la dissimulation est devenue, en définitive, davantage une source de distraction que de plaisir.

Dans la conception de Michieletto, Germano, le domestique de Giulia, a été habillé et caractérisé comme un employé de maison philippin, un choix explicitement calqué, à ce que je comprends, sur un personnage de la télévision italienne populaire au début des années 2000. Pour un public italien qui reconnaît cette référence, la caractérisation se trouve sans doute adoucie, peut-être même rendue tout à fait acceptable, par ce souvenir partagé d'un numéro télévisé comique ; pour un spectateur qui l'aborde sans ce contexte, elle se lit très différemment. Le jeu a largement dépassé la comédie franche pour verser dans quelque chose de plus proche de la pantomime : exagéré, outré, et s'est même permis, à un moment, une salve de faux mouvements de *kung-fu* entièrement gratuits, sans le moindre lien discernable avec l'intrigue, et qui n'a semblé exister, pour autant que j'aie pu en juger, que pour signaler « *l'exotisme asiatique* » à des fins de rire facile.

La direction d'**Iván López-Reynoso** a manqué d'une partie de cette grâce légère, presque mozartienne, que réclame la partition, et certains ensembles ont eux aussi manqué de poli. Parmi la distribution, la Giulia de **Hasmik Torosyan** s'est révélée fraîche de timbre et techniquement assurée, couronnée d'une jolie note pianissimo dans son grand air. Le Dorvil d'**Alasdair Kent** a livré un aigu par moments préoccupant, bien que son interprétation de « *Vedrò qual sommo incanto* » ait eu ses propres récompenses ; le reste de la distribution, le Blansac charismatique de **Iurii Samoilov**, la Lucilla de **Mara Gaudenzi**, sans doute la plus belle voix de la soirée, et le Dormont solide d'**Enrico Iviglia**, a bien complété l'ensemble.

Rien de tout cela ne constitue une véritable réserve contre une soirée qui demeure, pour ce qu'elle est, tout à fait aimable. *La scala di seta* n'a jamais eu vocation à devenir un jalon du répertoire, et cette reprise n'a pas à être jugée comme telle ; c'est une farce légère et pétillante, en un acte, à savourer sans excès de sérieux, par un public venu à Pesaro pour le pur plaisir de Rossini plutôt que pour une révélation. C'est précisément cette volonté du festival de programmer des œuvres de cette échelle modeste, aux côtés de ses grandes nouvelles productions, qui fait toute son importance. Pesaro, comme toujours, a fait de cette soirée ce qu'elle a été, un festival chaleureux, sans prétention et merveilleusement accueillant, plein de gens qui aiment simplement ce compositeur et cette ville ; il existe, en définitive, de pires façons de passer une soirée d'août qu'assis au **Teatro Rossini**, questions sur une caractérisation stéréotypée mises à part, à écouter la musique de Rossini rendue avec toute la justice et la générosité qu'elle mérite, par une troupe qui prenait visiblement plaisir à jouer.

Je ne vois guère, en vérité, ce qui pourrait mieux remplir une journée que ceci : une baignade dans l'Adriatique le matin, un opéra le soir, un dîner pris la nuit dans la douceur de l'air italien, tout le rythme du lieu construit, très délibérément, autour de cette seule séquence de plaisirs. J'ignore si Rossini lui-même se baignait ; mais pour tout le reste, la table, la lenteur des journées, les soirées entièrement vouées à la musique et à la bonne compagnie, il avait manifestement raison, et Pesaro, au mois d'août, vit encore selon cette leçon. Après des années de résistance, je suis désormais, moi aussi, tout à fait converti.

---

CRITIQUE, festival. ROSSINI OPERA FESTIVAL 2026, Teatro Rossini, le 19 août 2026. ROSSINI : La Scala di Seta. Damiano Michieletto / Iván López-Reynoso. Crédit photo (c) Rossini Opera Festival

---

**CRITIQUE, festival. ROSSINI  
OPERA FESTIVAL 2026,  
Auditorium Scavolini, le 18  
août 2026. Récital de Juan  
Diego FLOREZ, Orchestre du  
Teatro comunale di Bologna,  
Iván López-Reynoso  
(direction)**

L'unique nouvelle production du *Rossini Opera Festival* cette année est *Le Siège de Corinthe*, et c'est sur ce même plateau, à l'*Auditorium Scavolini*, que le public de Pesaro s'est rassemblé pour célébrer *Flórez 30*, un récital marquant trente années depuis qu'un certain Juan Diego Flórez (âgé à l'époque de vingt-trois ans) s'est

imposé, dans cette même ville, pour la première fois dans le monde lyrique. Il était venu à Pesaro, cet été-là (en 1996) pour un petit rôle dans *Ricciardo e Zoraide* ; mais lorsque le ténor engagé pour chanter Corradino dans *Matilde di Shabran* s'est désisté, le festival italien s'est tourné dans l'urgence vers le jeune chanteur déjà sur place, et Flórez a endossé le rôle, en ayant seulement quelques jours à peine pour se l'approprier.

Il a quitté Pesaro cet été-là transformé. Je confesse n'avoir pleinement mesuré, jusqu'à ce jour, la profondeur du lien qui unit ce chanteur au festival : l'inconnu à qui l'on avait offert sa chance ici, voici trente ans, en est aujourd'hui le **Directeur artistique** ! Cette date anniversaire dépasse ainsi largement le simple regard nostalgique porté sur une carrière ; elle célèbre plutôt une relation qui, depuis, n'a cessé de fonctionner dans les deux sens à la fois. Je m'estime moi-même chanceux d'avoir suivi cette carrière très largement par hasard, m'étant trouvé au bon endroit au bon moment, bien plus souvent que je ne saurais m'en attribuer le mérite, en particulier durant ces années d'avant la gloire, lorsqu'un jeune ténor péruvien au suraigu singulièrement libre demeurerait encore un secret d'initiés plutôt que la *star* qu'il est devenue depuis. Il y avait donc un plaisir particulier à avoir entendu une telle voix se former en temps réel, bien avant que les contre-ut ne deviennent la chose pour laquelle le public parcourt le monde pour l'entendre. L'enthousiasme de la salle, chaleureux et immédiat dès les premières mesures, a été exactement ce qu'une soirée bâtie sur une histoire aussi partagée méritait.

Le programme a retracé cette carrière, débutant en terrain belcantiste avec l'agilité éblouissante de « *Quell'alme*

*pupille* » tiré de *La pietra del paragone* et le débit redoutable de « *Sì, ritrovarla io giuro* » extrait de *La Cenerentola*, une musique qui exige précisément cette légèreté et cette souplesse qui firent sa réputation ici même, avant de basculer vers le répertoire plus grave du grand opéra français qui occupe désormais davantage le chanteur, l'« *Asile héréditaire* » d'Arnold, tiré de *Guillaume Tell*, et le « *Ô souverain, ô juge, ô père* » de Rodrigue, extrait du *Cid* de Massenet, aux côtés du « *Salut ! demeure chaste et pure* » de *Faust* ou encore de la grande scène de Kleinzach extrait des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach. Il n'était pas difficile de percevoir, au fil de la soirée, lequel de ces deux univers habite désormais le plus naturellement cette voix, le répertoire français, chanté d'un son plus plein, plus chaleureux que ce que Pesaro aurait pu entendre de lui trente ans plus tôt, a semblé correspondre au chanteur qu'il est réellement devenu, tandis que les pages belcantistes lui ont parfois demandé de retrouver une légèreté et un abandon qui ne viennent plus tout à fait aussi spontanément qu'autrefois.



**Iván López-Reynoso** a dirigé l'**Orchestra del Teatro Comunale di Bologna** tout au long de la soirée, et il convient de rappeler tout le plaisir que l'orchestre seul a pu procurer, les *ouvertures d'Orphée aux enfers* d'Offenbach et de *La Fille du régiment* déployées avec beaucoup de couleur, même si la direction elle-même a paru plus appliquée que réellement inspirée. Ce qui a transparu clairement, malgré tout, c'est la chaleur et l'aisance évidentes entre le chef et le chanteur, deux compagnons de longue date qui connaissent visiblement bien les instincts l'un de l'autre et qui ont laissé la soirée respirer autour de cette familiarité plutôt que d'y imposer une main trop ferme.

Le **Coro del Teatro Ventidio Basso** a conféré à la soirée un poids théâtral plus dense qu'un simple récital ne le permet d'ordinaire, même s'il faut reconnaître que sa contribution est restée surtout fonctionnelle plutôt que dramatique, le chœur entrant, chantant correctement ses lignes, puis ressortant, sans grand sens de la caractérisation ni de l'engagement au-delà de la simple délivrance des notes ; Flórez lui-même, il faut l'admettre, ne s'est guère montré plus expansif à cet égard, le format du récital ne lui offrant guère plus qu'un geste de la main, bien senti, pour suggérer le drame que chaque air était à l'origine destiné à porter, mais une voix de cette qualité n'a jamais eu vraiment besoin de davantage pour tenir un public en haleine, et ce ne fut pas différent ce soir-là.

Inévitablement, le sommet de la soirée a été le « *Ah ! mes amis* » de Tonio, extrait de *La Fille du régiment*, cette série de neuf contre-ut qui précède désormais Flórez partout où il se produit, et qu'il venait, par une heureuse coïncidence, de rechanter à la *Royal Opera House* de Londres. Ce fut un moment de chant véritablement électrisant, placé avec propreté et sans la moindre peur même trois décennies après avoir tant sollicité ce suraigu, même si je me suis surpris, une fois

encore, à me demander si ces neuf notes ne risquent pas de devenir, pour Flórez, l'équivalent de ce que fut le *Nessum Dorma* pour Pavarotti, un morceau de bravoure si célébré pour lui-même qu'il menace d'éclipser tout l'art qui l'entoure, servi parce qu'un public l'attend plutôt que parce que le drame du moment l'exige. Le moment a été, en vérité, spectaculaire avant d'être raffiné, et l'on devinait que c'était précisément ce que la salle était venue chercher ; sur ce plan au moins, la soirée a tenu exactement sa promesse. C'est là une critique de la culture lyrique en général plutôt que de Flórez en particulier, qui a chanté ce passage avec autant d'éclat que jamais.

Si je me permets une réflexion tout à fait personnelle, ma préférence est allée, depuis toujours, à la voix du jeune Flórez, celle que j'ai eu la chance d'entendre si souvent avant que le monde entier ne le rattrape, tout en aisance argentée et apparemment sans effort. Cette voix-là ne saurait, bien sûr, être simplement reproduite trente ans plus tard, et l'on aurait tort de l'attendre ; ce que l'on a entendu ce soir est un instrument plus riche, plus expérimenté, qui a échangé une part de cette légèreté première contre un son plus rond et, dans le répertoire français en particulier, plus expressif. C'est un plaisir différent plutôt que diminué, même si, en secret, je continue de guetter le fantôme de la voix que j'ai entendue en premier.

La soirée s'est refermée sur une série de bis populaires bien-aimés, « *Mattinata* » de Leoncavallo, « *L'alba separa dalla luce l'ombra* » de Tosti et « *La donna è mobile* » de Verdi, même si, dans les faits, cette spontanéité a paru passablement fabriquée. Il a suffi d'observer López-Reynoso feuilleter visiblement sa partition en préparation de chaque *bis*, sous les yeux d'un public censé savourer une surprise improvisée, pour comprendre à quel point cette conclusion prétendument spontanée était en réalité minutieusement réglée. Le choix de « *La donna è mobile* » pour clore la soirée m'a paru pour le

moins étrange, pour une soirée si soigneusement construite autour du répertoire propre à Flórez, de Rossini au grand opéra français, que de s'achever sur un air verdien.

J'avoue avoir espéré, entre l'artiste et ce public qui a suivi cette histoire depuis trente ans, davantage de chaleur et de connivence directe que la soirée n'en a finalement offert. Rien de tout cela n'a gâté le chant, généreusement dispensé et chaleureusement accueilli, mais cela a laissé les derniers instants de la soirée ressembler davantage à un rituel bien réglé qu'à la véritable surprise, ou la véritable occasion, qu'ils prétendaient être.

Il existe peu de meilleures façons de marquer l'anniversaire d'une carrière que sous un ciel adriatique chaleureux, dans une ville qui porte encore, envers et contre tout, sa dévotion à Rossini avec autant de légèreté que de sincérité. Pesaro, au mois d'août, possède sa magie propre, ses journées passées à flâner dans une ville élégante, bâtie presque entièrement autour de son fils le plus célèbre, ses soirées passées à descendre vers une mer qui reste chaude et accueillante longtemps après le coucher du soleil, le tout entièrement voué, durant ces deux semaines et demie d'été, à un amour sans prétention et contagieux pour ce compositeur et sa musique. Il demeure l'un des grands plaisirs du calendrier lyrique que de simplement se trouver à Pesaro à l'heure du festival, quoi que la scène propose ou non tel ou tel soir, et cette soirée anniversaire, imperfections comprises, a fait pleinement partie de cet ensemble plus vaste et profondément réjouissant.

---

**CRITIQUE, festival. ROSSINI OPERA FESTIVAL 2026, Auditorium Scavolini, le 18 août 2026. Récital de Juan Diego FLOREZ, Orchestre du Teatro comunale di Bologna, Iván López-Reynoso**

# **CRITIQUE, festival. ROSSINI OPERA FESTIVAL 2026, Teatro Rossini, le 19 août 2026 (à 11h). ROSSINI : Il Viaggio a Reims. Emilio SAGI / Sieva BORZAK**

Au Rossini Opera Festival, *Il Viaggio a Reims* tient moins, en réalité, d'une production au sens ordinaire que d'un rite de passage annuel, ce moment de chaque mois d'août où la promotion sortante de l'*Accademia Rossiniana* « Alberto Zedda » se trouve présentée au monde lyrique tout entier.

L'événement s'est déroulé au **Teatro Rossini**, dans la production désormais vénérable qu'**Emilio Sagi** a créée en 2001 et que **Matteo Anselmi** a reprise cette année encore, avec un soin réel et sans esbroufe. Je le dis en tant que spectateur ayant également assisté, cette même année, aux reprises de *La Scala di seta* et de *L'Occasione fa il ladro* : cette

représentation d'étudiants m'a paru tout aussi réjouissante que ces deux farces déjà bien établies au répertoire.

Ce qui m'a véritablement saisi, et cela s'est produit presque dès la première entrée, c'est la richesse et l'agilité insoupçonnées de voix sorties d'interprètes si jeunes. Tout a commencé au moment où le médecin de l'hôtel a ouvert la bouche pour chanter, avec une résonance et une profondeur qui semblaient presque démentir l'âge de celui qui les produisait ; a suivi alors, en peu de temps, une voix fraîche et souple après l'autre, chacune paraissant plus assurée que la précédente. On sait, dans l'abstrait, que l'*Accademia* existe précisément pour repérer et polir des talents de cette trempe ; mais il en va tout autrement de s'asseoir au Teatro Rossini et d'entendre ce phénomène se produire en temps réel, voix après voix arrivant déjà pleinement formées, ou presque, chez des interprètes qui ne comptent guère plus de quelques années hors du conservatoire.



Ce qui a frappé par-dessus tout, à l'écoute de la seconde

distribution le 19 août, c'est le caractère résolument international de cette promotion de l'*Accademia*, un constat que l'on ressentait dans la salle avant même de le confirmer au programme. Des sopranos venues du Kazakhstan et de Croatie ont côtoyé deux chanteuses japonaises ; les rangs des mezzo-sopranos ont puisé au Canada comme aux États-Unis ; les ténors et barytons ont fait appel à la Chine, à la Corée du Sud et de nouveau au Japon, aux côtés d'un solide noyau de jeunes chanteurs italiens sans lesquels, on l'imagine, aucun ensemble rossinien digne de ce nom ne saurait vraiment tenir. C'est là, lorsqu'on y songe plutôt que de le prendre pour acquis, une chose véritablement remarquable : qu'une institution fondée pour préserver et transmettre une tradition de chant spécifiquement italienne recrute aujourd'hui ses talents les plus prometteurs aux quatre coins du globe. Cela en dit long, tant sur le rayonnement que l'*Accademia* s'est patiemment bâti en près de quatre décennies que sur l'attrait résolument sans frontières de ce répertoire : une œuvre aussi profondément, aussi ouvertement italienne dans ses ressorts comiques s'est trouvée ici défendue, avec une telle conviction, par une distribution rassemblée sur trois continents.

Sous la baguette de **Sieva Borzak**, l'**Orchestra Filarmonica Gioachino Rossini** a livré une lecture agile et soignée, particulièrement attentive au détail des timbres, pour un résultat vif et rythmiquement tendu tout au long de la soirée, la direction s'est distinguée surtout par sa vitalité dans les grands ensembles finaux, où l'ensemble de la troupe semblait véritablement prendre plaisir à jouer.

Aucune de ces observations ne concerne, en définitive, telle ou telle prestation isolée, si séduisantes que plusieurs d'entre elles se soient révélées ; il s'agit plutôt de ce que cette vitrine annuelle accomplit pour les élèves de l'*Accademia* et, par extension, pour la santé même de ce répertoire. Une douzaine de jeunes chanteurs venus d'autant de coins du monde, réunis pour quelques semaines seulement et

sommés de maîtriser non seulement les notes mais le rythme, la comédie physique et l'assurance stylistique que cette œuvre exige, avant d'être livrés devant un public de Pesaro nombreux et réputé exigeant : voilà une formation d'une rigueur et d'une visibilité que bien peu d'institutions offrent ailleurs à leurs élèves, et qui continue, à en juger par cette soirée, de produire des résultats que plus d'une compagnie pleinement professionnelle envieraient.

---

CRITIQUE, festival. ROSSINI OPERA FESTIVAL 2026, Teatro Rossini, le 19 août 2026. ROSSINI : Il Viaggio a Reims. Emilio SAGI / Sieva BORZAK. Crédit photo (c) Rossini Opera Festival

---

**CRITIQUE, festival. ROSSINI OPERA FESTIVAL 2026, Teatro Rossini, le 20 août 2026. ROSSINI : L'Occasione fa il Ladro. M. Amati, D. Mizzi, D. Monaco... Jean-Pierre Ponnelle**

# / Alessandro Bonato

**Le *Rossini Opera Festival* de Pesaro retrouve, pour cette reprise de *L'Occasione fa il ladro*, l'une de ses productions les plus fidèles : celle que Jean-Pierre Ponnelle avait imaginée en 1987 et que le festival ne cesse, depuis, de faire revivre. Sonja Frisell en assure cette année la reprise, avec un soin qui ne trahit jamais l'esprit de l'original.**

Tout part d'une valise. Sur ce simple objet, Ponnelle construit un dispositif d'une grande intelligence : décor dans le décor, univers qui se déploie puis se replie devant le public au fil de la représentation. Le procédé séduit toujours par sa fraîcheur, quarante ans après sa création. Le plateau conserve aussi, avec un plaisir non dissimulé, quelques archaïsmes savoureux : une machine à tonnerre bien réelle, un bâton frappé contre le plancher pour figurer les coups à la porte, et cette petite troupe de machinistes que l'on retrouve, à juste titre, saluant elle aussi en fin de soirée.

Le procédé rappelle, par un curieux jeu d'échos, une production désormais ancienne du *Welsh National Opera* : un *Barbiere di Siviglia* monté comme une pièce donnée sur une place de village, les rideaux en guise de décor, les habitants eux-mêmes assis en scène pour observer l'action. La scène dans la scène n'a rien d'un procédé neuf ; mais celui de Ponnelle possède une force particulière, car il ne se contente pas d'habiller la farce, il en épouse le sujet même. *L'Occasione fa il ladro* raconte l'identité dissimulée, l'invention de soi ; l'opéra, par nature, procède de la même fiction, chanteurs et public consentant, le temps d'une soirée, à la même illusion partagée.



Une coïncidence mérite d'être relevée : cette production galloise fut le tout premier ouvrage dirigé par **Carlo Rizzi** pour le *Welsh National Opera*, en mars 1990. Or Rizzi dirige justement à Pesaro, cet été, la nouvelle production du *Siège de Corinthe*. On aimerait savoir s'il a lui-même assisté à cette reprise, et s'il y a retrouvé, dans l'univers de valises de Ponnelle, un lointain écho de ses tout premiers pas de chef, à Cardiff...

L'ouvrage rassemble, en une heure et demie, tout ce que Rossini affectionne : l'orage inaugural qui lance la machine comique, les ensembles de stupeur où chaque personnage se fige, deux airs pour l'héroïne plutôt qu'un seul, ce plaisir constant du brouillage social où l'aristocrate se fait passer

pour un domestique et réciproquement, avant que l'ordre ne se rétablisse au dernier rideau. La production ne cède jamais à la routine : l'énergie et l'esprit de la troupe emportent chaque numéro avec une vivacité de tous les instants.

La distribution, entièrement composée de jeunes chanteurs, impose d'emblée son unité. **Damiana Mizzi** campe une Berenice au chant chaleureux, d'une aisance totale dans les exigences de la partition ; son jeu porte une malice constante, celle d'un personnage seul à mesurer, avec lucidité, l'ampleur du jeu qui se noue autour d'elle. **Matteo Mancini** prête à Don Parmenione une présence physique généreuse et un abandon comique réjouissant, construisant avec soin la panique grandissante du personnage. **Dave Monaco** offre au Conte Alberto une élégance naturelle, sans jamais forcer le trait du jeune premier. **Martiniana Antonie** compose une Ernestina pleine de charme malicieux, présence constante même dans les scènes où l'intrigue la relègue au second plan. De son côté, le Martino de **Giuseppe Toia** mérite une attention particulière : le personnage synthétise, à lui seul, toute une généalogie de valets d'opéra. On y reconnaît le futur Figaro rossinien du *Barbiere*, ce plaisir de mener le jeu depuis le rang le plus modeste ; l'héritage mozartien affleure aussi, entre le Figaro des *Nozze* et la complicité trouble d'un Leporello. Toia réunit ces trois ascendances dans un jeu d'une lassitude amusée du plus bel effet, celui d'un homme qui a déjà tout vu et qui s'en amuse encore. **Manuel Amati**, enfin, dispose du rôle le plus modeste de la distribution, Don Eusebio, et en tire pourtant l'un des meilleurs effets comiques de la soirée : gestuelle nerveuse, sens du silence parfaitement calculé, une véritable leçon d'économie théâtrale.



Le dénouement, où l'enfant noble égaré retrouve *in extremis* son rang, évoquera aux amateurs le mécanisme familial de Gilbert et Sullivan, quoique avec une morsure sociale bien moindre que chez les maîtres victoriens. Ensemble, ces six chanteurs forment une troupe véritablement soudée, où chacun conserve sa personnalité propre sans jamais compromettre la cohésion générale. En fosse, **Alessandro Bonato** accompagne cette énergie avec une légèreté constante, sans jamais laisser le rire distancer la musique.

N'ayant jamais vu cette production de Ponnelle dans ses versions précédentes, il serait présomptueux d'attribuer à cette distribution ce qui relève, peut-être, d'une direction scénique fidèlement transmise depuis 1987. On retiendra, en

tout cas, une soirée pleinement vivante, portée par des interprètes qui se sont véritablement approprié chaque instant. Le rideau retombe, la valise se referme, le plateau redevient nu : et c'est bien la troupe que le public continue d'applaudir le plus longuement, preuve, s'il en fallait, qu'une idée scénique vieille de quarante ans repose toujours, comme au premier jour, sur la seule alchimie de six personnalités justes.

---

CRITIQUE, festival. ROSSINI OPERA FESTIVAL 2026, Teatro Rossini, le 20 août 2026. ROSSINI : L'Occasione fa il Ladro. M. Amati, D. Mizzi, D. Monaco... Jean-Pierre Ponnelle / Alessandro Bonato. Crédit photo (c) Rossini Opera Festival

---

**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 **Marie 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 du *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 photographique (c) Craig Fuller

---

**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 de 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 *valse*s et de *polkas*, riche d'une couleur orchestrale constante dans la nouvelle orchestration de **James Widdén**, 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 valse 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. 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 célébrisissime « *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 chœur « *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'**Anastasia 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**