

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 Rossini – revient au *Macerata Opera Festival*, quatre ans après sa création, et demeure inventive et souvent très drôle, quitte à prendre le dessus sur l'opéra qu'elle est censée servir. Ce qui enchante dans cette représentation nocturne sur le vaste plateau du sublime *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

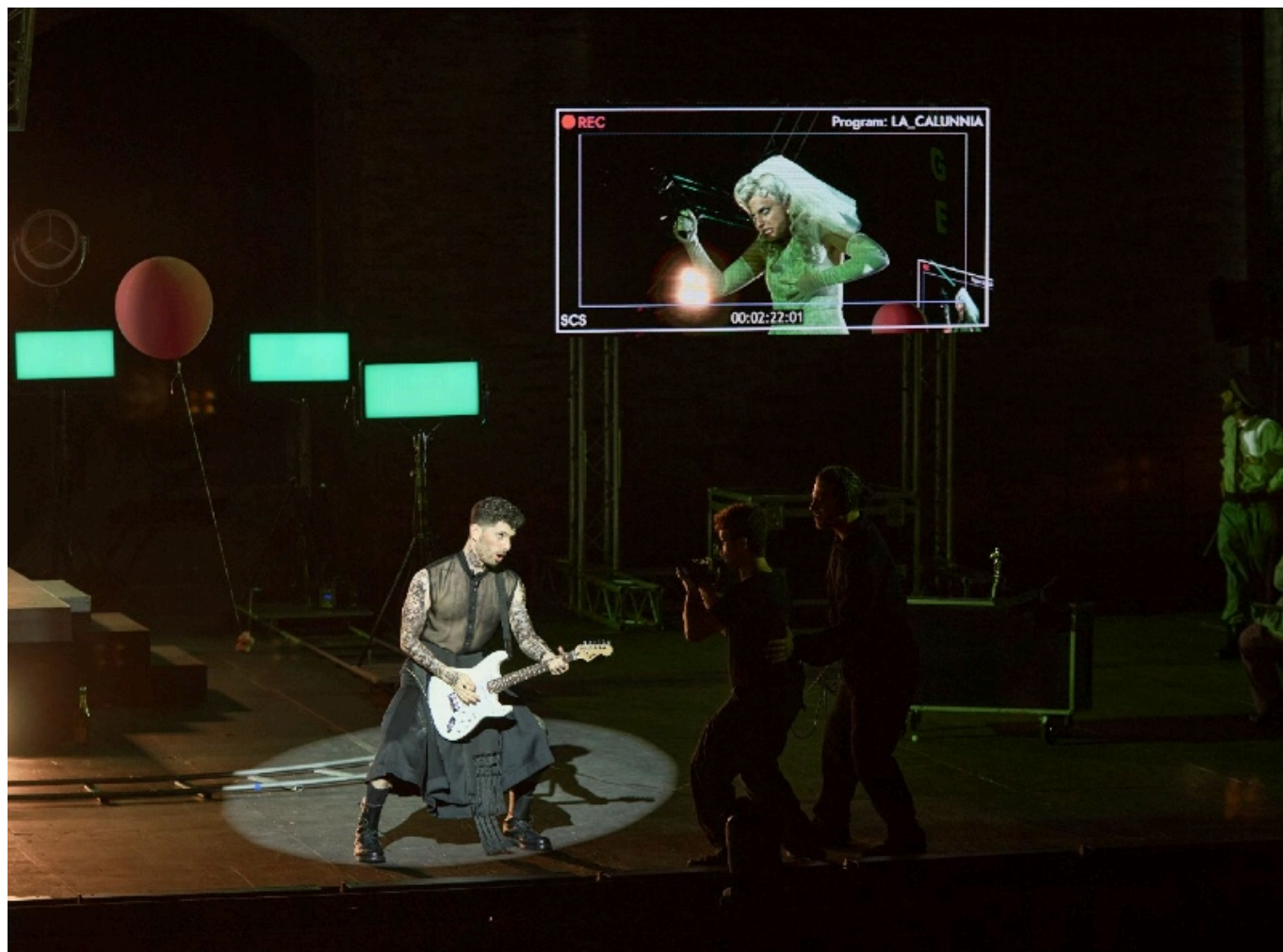
moment, une véritable voiture est amenée sur le plateau et garée en son centre comme un simple élément de décor. Mais d'un côté de la salle, l'équipe de tournage du *sponsor* occupe parfois tout le champ visuel pendant que le drame se joue soixante mètres plus loin. Le public doit choisir quel spectacle 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 célèbre *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, opéra. MORETON-IN-MARSH, Longborough Festival Opera, le 2 août 2026. HUMPERDINCK : Hansel und Gretel. J. Harries, R. Dobson, D. Jeffery, L. Bisset... Lucy BAILEY / Karen KAMENSEK

Il y a quelque chose de parfaitement juste à voir *Hansel und Gretel* au Festival de Longborough. La maison qui s'est fait un nom en affichant Wagner dans un ancien poulailler au-dessus de la vallée de l'*Evenlode*, se tourne, pour clore sa saison 2026, vers le seul opéra qu'Engelbert Humperdinck a taillé dans le bois même de Richard Wagner, si bien que le choix du lieu fait sens. Lucy Bailey met en scène, Karen Kamensek dirige, la traduction anglaise alerte de David Pountney défile en surtitres, et la soirée est tour à tour enchanteresse, drôle... ou véritablement effrayante !

Commençons par ce qui rend tout le reste possible, la diction. De chaque interprète, sans exception, les mots parviennent entiers et nets, pas une syllabe avalée, pas un vers bâclé, au point que l'on aurait pu suivre toute l'histoire, surtitres

éteints. Dans un ouvrage qui est, au fond, un art du récit, cette clarté n'est pas une note technique mais le sol même où se développe le drame.

Les deux enfants sont le cœur battant de la soirée, et ils sont merveilleux. Le Hansel de **Joanna Harries** et la Gretel de **Rosalind Dobson**, toutes deux issues du programme des *Emerging Artists* de Longborough, sont frais, agiles et admirablement assortis, et ils incarnent l'enfance sans jamais y condescendre, sans grimace, sans mièvrerie, deux jeunes voix en pleine floraison qui portent le poids de l'ouvrage comme si de rien n'était. Voilà deux chanteurs à suivre.

L'œil malicieux, **Lee Bisset** a quitté la lourde armure de sa Brünnhilde pour endosser les rôles de la Mère et de la Sorcière, avec une aisance qui tient de la leçon de maître. Entendre un authentique instrument wagnérien tourné vers ce propos plus léger et plus méchant, harassé et usé en Mère, puis savourant chaque amabilité empoisonnée en Sorcière, c'est comprendre tout ce que la vraie puissance confère de contrôle. La réserve de voix est toujours là, et c'est justement pourquoi elle peut se permettre tant de légèreté. **Darren Jeffery**, naguère Wotan sur cette même scène, prête au Père une chaleur profonde et attachante, un son si riche et si généreux que les scènes de la maisonnée prennent une vraie gravité, et que la pauvreté et l'amour de la famille cessent d'être un décor de conte pour devenir poignants.



La mise en scène de **Lucy Bailey** ravit et effraie presque à parts égales ; elle sait exactement ce qu'elle fait des deux. La Fée de la rosée apparaît en serveuse de chariot de salon de thé édouardien, petit trait parfait, et une troupe de cuisiniers en tenues assorties évolue dans un ballet synchronisé très net, à la fois comique et vaguement inquiétant. Le marchand de sable est joliment chanté, un moment de vraie tendresse avant l'entracte, et la prière du soir des enfants installe dans le théâtre, le silence qu'il faut.

Puis la production montre les dents, avec délectation. Une immense langue rouge se déroule depuis le fond du décor, magnifiquement affreuse, la tête de Hansel passe par un trou dans le mur pour être avalée, image qui arrache d'un même souffle, un cri et un rire. Plus ingénieux encore, un unique trou noir sert d'abord de four à la Sorcière, puis, dans la scène finale monstrueuse, de gueule dévoratrice où tout le cauchemar finit par être aspiré, un seul gouffre assurant une double et vorace fonction. De petites mains peintes courent

sur les rideaux tandis que de vraies mains les écartent et les referment, jusqu'à ce que tout le théâtre semble complice de la menace. La Sorcière est l'idée la plus fine de la soirée : non pas une vieille ricanante mais une femme élégante en robe rouge, coiffure bouffante, d'autant plus effrayante qu'elle est posée, une hôtesse dont on déclinerait volontiers l'invitation. C'est une conception qui nous fait confiance pour mieux trouver l'horreur sous le vernis, et nous la trouvons.



À la tête de l'**Orchestre du festival de Longborough**, **Karen Kamensek** obtient une exécution d'une clarté qui tient autant de la révélation que du plaisir, car elle met à nu combien cette partition est traversée par la musique de Wagner, tantôt en écho, tantôt reprise presque telle quelle. Humperdinck fut l'assistant du maître à Bayreuth, et l'on entend ici

l'héritage sans fard, les *leitmotive*, les grandes vagues orchestrales, le climat harmonique de *Parsifal* et du *Ring* courant à travers un conte pour enfants. Entendu avec une telle transparence, l'ouvrage devient une petite éducation wagnérienne en même temps qu'il raconte son histoire, ce qui en fait, délicieusement, l'une des plus belles portes d'entrée vers l'un comme vers l'autre.

Les représentations se poursuivent **jusqu'au 8 août**, et l'on imagine mal meilleure façon de faire connaissance avec une œuvre trop souvent réduite à un divertissement de Noël, ni, d'ailleurs, de découvrir *Longborough* même, niché dans ses belles collines des *Cotswolds*, la longue lumière du soir couchée sur la vallée. Le rideau se lève à l'heure civilisée de dix-sept heures, si bien que l'entracte pour le dîner tombe pendant l'heure dorée. Allez-y, si vous le pouvez !

CRITIQUE, opéra. MORETON-IN-MARSCH, Longborough Festival Opera, le 2 août 2026. HUMPERDINCK : Hansel und Gretel. J. Harries, R. Dobson, D. Jeffery, L. Bisset... Lucy BAILEY / Karen KAMENSEK. Crédit photographique (c) Droits réservés

CRITIQUE, opéra. LONDRES,

Opera Holland Park, le 1er août 2026. VERDI : Un ballo in maschera. E. Pritchard, M. Desole, D. Solari, R. Lois, R. Plowright... Rodula Gaitanou / Michael Papadopoulos

Il y a une cruauté particulière dans une soirée où les voix sont prêtes à vous bouleverser, tandis que la mise en scène ne cesse de s'interposer entre elles et nous. La reprise d'*Un ballo in maschera* de Giuseppe Verdi à l'Opera Holland Park est exactement de cette espèce, superbement chantée, solidement jouée, et mise en scène d'une façon qui contredit, encore et encore, le drame même que ses interprètes servent avec tant d'ardeur.

Côté vocal, la première place revient, sans la moindre hésitation, à la soprano galloise **Elin Pritchard**, dont l'Amelia justifie à elle seule le déplacement. L'instrument est de ceux qui vous font vous redresser sur votre siège, éclatant et lumineux dans l'aigu, chaleureux et charnu dans le grave, et la chanteuse le dépense avec une intelligence qui ne laisse jamais la technique devenir le sujet. Elle porte presque seule tout le poids émotionnel de l'ouvrage, et son air du deuxième acte, déroulé au-dessus de l'orchestre en un long fil de son ininterrompu, est de ces moments que l'on espère en venant à l'opéra et que l'on entend rarement.

Elle n'est pas seule à briller. **Matteo Desole** est un Gustavo ardent, au timbre séduisant et au maintien généreux, et le plateau ne compte que de belles réussites, mais la performance à placer aux côtés de celle de Pritchard est l'Anckarström de **Dario Solari**, l'époux, baryton verdien de véritable qualité, digne, à combustion lente, et magnifique dans les grandes confrontations de la seconde partie. Les duos entre les deux chanteurs sont le cœur battant de la soirée, vocalement autant que dramatiquement. **Rhian Lois** est un Oscar vif-argent, et **Rosalind Plowright**, qui chantait déjà dans la production d'origine, revient en Madame Arvidson. À la tête du **City of London Sinfonia**, **Michael Papadopoulos** obtient une exécution pleine et bien galbée, et donne à la partition l'ampleur et l'élan qu'elle réclame.



Les valeurs musicales ne sont donc jamais en cause. La mise en

scène, elle, est plus épineuse, car elle échoue moins qu'elle ne se contrarie, et deux partis pris en particulier se dressent contre le livret. Le premier est la sur-sexualisation du lien entre le roi et Amelia. Toute la tragédie du *Ballo* repose sur un amour ressenti jusqu'à la moelle et jamais consommé, et c'est précisément cette retenue qui donne son poids terrible à l'affirmation d'Amelia à son mari, plus tard, que rien ne s'est jamais passé entre eux. Ici, pourtant, les deux amants se sont jetés l'un sur l'autre avec un tel abandon physique que sa protestation d'innocence n'a plus où se tenir. Montrez au public le contraire de la chasteté, et les mots de la chasteté cessent tout simplement de signifier quoi que ce soit, et c'est un pilier entier de l'architecture morale de l'ouvrage qui s'effondre en silence.

Le second, plus étrange encore, est ce que l'on a fait de la terrifiante scène du lieu maudit. Dans le livret, Amelia se rend seule, à minuit, au sinistre champ des supplices pour y cueillir l'herbe qui pourrait la guérir de son amour, l'une des grandes scènes d'effroi de Verdi, et la musique n'est qu'effroi. Ici, ce lieu sauvage et hanté est devenu une sorte de clinique, avec des silhouettes qui semblent être des aliénés, camisolés, projetés en ombres derrière une vitre. Au-delà de la perte pure et simple de la terreur gothique que la partition appelle si clairement, cela ouvre une question que la production ne referme jamais, que vient-on donc injecter à Amelia ? La mise en scène suggère qu'on lui fait subir quelque chose de clinique, et l'on reste là, mal à l'aise, à se demander si l'on n'insinue pas un avortement. Quelle qu'ait été l'intention, elle brouille une scène qui devrait être d'une horreur cristalline.

Il y a aussi un problème persistant dans l'usage de l'espace. Le plateau de Holland Park permet aux interprètes de circuler autour de l'orchestre et de le côtoyer, l'un des vrais atouts théâtraux de la maison, et il reste ici presque inutilisé, les chanteurs comprimés en une étroite bande au fond, tandis que

la scène ouverte devant eux demeure vide. Dans un théâtre dont tout le caractère tient à son grand air, l'effet est curieusement étrié et confiné, comme si le drame se jouait dans un couloir. Rien de tout cela ne signifie que la soirée n'offre que ses voix. Le bal masqué lui-même est un vrai plaisir, et la chorégraphie qu'en donne **Steve Elias** est élégante et vivante, l'unique moment où les ambitions de la production et leur réalisation se rejoignent franchement, et un aperçu du spectacle que celui-ci aurait pu être d'un bout à l'autre...

CRITIQUE, opéra. LONDRES, Opera Holland Park, le 1er août 2026. VERDI : Un ballo in maschera. E. Pritchard, M. Desole, D. Solari, R. Lois, R. Plowright... Rodula Gaitanou / Michael Papadopoulos. Crédit photographique (c) Craig Fuller

CRITIQUE, opéra. HARTLEY WINTNEY, West Green House Opera (Green Theatre), le 26 juillet 2026. PUCCINI: Tosca.

M. W. Williams, S. Furness, J.K. Bouton... Suzanne Chaundy / Alice Farnham

Il y a un plaisir très particulier à voir une petite compagnie s'emparer d'un grand ouvrage et le servir comme il le mérite. C'est exactement ce que réussit la *Tosca* qui referme la saison 2026 du *West Green House Opera*, au *Green Theatre*. Suzanne Chaundy, qui signe ici ses débuts britanniques au sortir du *Ring* de l'Opéra de Melbourne, et la cheffe Alice Farnham donnent du *thriller* puccinien une lecture d'une clarté, d'un esprit, d'une tendresse dont bien des maisons plus prestigieuses, demeurent incapables.

Le décor est simple, mais d'une efficacité remarquable ; toute l'habileté tient dans la fluidité de ses métamorphoses, l'église du premier acte, l'appartement de Scarpia au deuxième, le lieu de l'exécution au troisième, sans que jamais le drame ne marque le pas. Chaundy transpose l'action dans les années 1960, d'une main légère et intelligente, prodigue en détails qui récompensent l'attention plutôt qu'ils ne réclament l'applaudissement. La transposition convainc-t-elle vraiment ? Pas véritablement, malgré les notes de programme sur les assassinats politiques ; mais l'ensemble est superbe à regarder et ne heurte à aucun moment.

Ces trouvailles courent d'un bout à l'autre de la soirée. Le pâtre devient l'assistante du sacristain, à qui revient ce

joli préambule du troisième acte. Au dernier acte, Tosca lit à voix haute la lettre que Cavaradossi tentait de lui écrire dans l'attente de l'exécution: trait admirable, qui creuse le pathétique. Le condamné brandit la robe que sa sœur lui a laissée en guise de déguisement, comiquement, désespérément trop petite. Et surtout, en cet âge du tourne-disque, Scarpia pose sur la platine un microsillon de *Tosca*: la pochette porte une photographie de Mari Wyn Williams elle-même, revêtue, sur l'un des clichés, de la toilette exacte qu'elle porte au premier acte. Le genre de détail qui fait sourire et pencher en avant sur son fauteuil. Toute la scénographie procède de cette intelligence. L'exécution n'est pas confiée à un peloton mais à un seul soldat, un carabinier qui s'avance pour tirer sur Cavaradossi. Tosca porte une somptueuse robe haute couture d'époque, diva jusqu'au bout des ongles, quand son peintre d'amant affiche une silhouette autrement plus décontractée.



Sam Furness nous offre un Cavaradossi franchement heureux, charmeur, attachant: non pas le héros romantique ténébreux, mais un homme chaleureux, joueur, immédiatement sympathique, vêtu de ce qui ressemble à un élégant costume de lin et chemise rose. Le costume raconte à lui seul une histoire: le pantalon, net et impeccable au lever de rideau, perd toute tenue à mesure que l'épreuve écrase celui qui le porte, se froissant comme seul le lin sait le faire, si bien que le vêtement épouse la déchéance. Une marque à la tempe, là où la torture évoquée par Scarpia a fait son œuvre, atteste d'un souci de continuité dont bien des productions font l'économie.

L'alchimie entre les deux amants est réelle et savoureuse, installée dès ce jeu de pinceaux qu'ils se lancent l'un à l'autre, si bien que, le moment venu, nous croyons entièrement à eux. Vocalement, **Mari Wyn Williams** possède un timbre ample, chaleureux et solide, qui la destine à Wagner autant qu'à Puccini, et une présence scénique à la hauteur de sa couture. Sam Furness, lui, semble sortir du ténor lyrique pur pour gagner un territoire plus corsé ; l'aigu claque avec éclat, mais ce qui frappe surtout ici, c'est la finesse de son chant dans les moments qui appellent la chaleur, la tendresse et la beauté plutôt que la puissance, et qu'il modèle avec un soin véritable.

Le Scarpia de **Jean-Kristof Bouton** est une canaille au timbre sûr, mais un homme jeune et viril plutôt que le vieillard lubrique et décati auquel on le réduit si souvent: sa menace n'en est que plus crédible, et plus dangereuse. La fin du premier acte est réglée avec un aplomb théâtral remarquable, Scarpia debout à l'autel, encadré de religieuses, chantant son abominable air de convoitise et de calcul tandis que l'église se remplit ; et la troupe, si peu nombreuse soit-elle, fait monter un *Te Deum* authentiquement électrisant.

Les seconds rôles ne sauraient être passés sous silence, car

chacun ici joue avec un même souci du détail. Le sacristain de **Ross Ramgobin** est une véritable étude de caractère: terrorisé par Scarpia, comiquement scandalisé par le peintre impie, mais parfaitement capable de flairer le joint dans le panier de Cavaradossi et de l'emporter pour aller le fumer tranquillement. Ramgobin s'impose partout où il chante, et donne ici ce travail d'acteur détaillé, généreux et franchement drôle qui fait vivre la soirée jusque dans les moindres recoins du plateau. Autour de lui, **Adam Sullivan** campe un Spoletta convenablement rugueux et **Ronald Nairne** un Angelotti robuste, tandis qu'**Alaw Grug Evans** séduit en pâtre, ici l'assistante du sacristain, lavant les pinceaux du peintre tout en chantant.

Alice Farnham offre une belle lecture de la partition, tirant de son orchestre réduit toute la passion qu'exige le drame, toujours tendre pourtant, et d'un accord parfait avec ses chanteurs. L'orchestration réduite est signée par **Jonathan Lyness**, la scénographie par **Richard Studer**, tous deux venus du *Mid Wales Opera*, compagnie où beaucoup de nos jeunes chanteurs gallois ont fait leurs armes, et les font encore, **Mari Wyn Williams** la première... Le tandem signe également l'autre production estivale du *West Green House Opera*, **La Flûte enchantée**, qui alignait elle aussi une belle brochette de voix galloises.

Une *Tosca* profondément réjouissante, superbement chantée, pleine de cœur et d'esprit : la preuve, s'il en fallait une, que l'ampleur des moyens ne remplacera jamais le soin apporté à l'ouvrage. La **Saison 2027** est déjà annoncée, il est prudent de réserver tôt !



CRITIQUE, opéra. HARTLEY WINTNEY, West Green House Opera (Green Theatre), le 26 juillet 2026. PUCCINI: Tosca. M. W. Williams, S. Furness, J.K. Bouton... Suzanne Chaundy / Alice Farnham. Crédit photo (c) Droits réservés

**CRITIQUE, festival. BLANDFORD
FORUM, Dorset Opera Festival
(Coade Theatre), le 22
juillet 2026. SAINT-SAËNS :
Samson et Dalila. M. Heydorn,
W. W. Choi, A. Gusev... Paul
Carr / Jeremy Carnall**

Des voix superbes, un chœur incandescent, une mise en scène qui doute... Dans le Samson et Dalila de Camille Saint-Saëns proposé actuellement par le Dorset Opera, les voix sont fortes, le chœur exemplaire, et l'Orchestre du Dorset Opera placé sous la direction de Jeremy Carnall, joue avec une conviction réelle. Le metteur en scène Rufus Martin propose un décor unique, un temple lourdement dévasté, et il ne bougera pas de la soirée. J'y ai d'abord vu le sanctuaire ruiné des Hébreux vaincus, ce qui se lit fort bien ; au baisser du rideau, il est devenu le temple des Philistins eux-mêmes, celui que Samson fait s'effondrer sur leurs têtes lorsque sa force lui revient un instant.

L'idée, me semble-t-il, est de ne rattacher l'histoire à aucun lieu ni à aucune époque, la ruine valant pour toutes les guerres qui continuent de défigurer notre propre monde; ce qui, comme concept, ne manque pas de force. L'Histoire n'est qu'un long cortège de religions qui viennent et s'en vont, leurs temples élevés puis réduits aux gravats, et le procédé ne montre aucun signe d'essoufflement en notre siècle; qu'un seul sanctuaire en ruine les représente toutes, voilà qui a tout son sens. Les costumes de **Libby Watson** épousent cette intemporalité ; il en résulte toutefois que le spectateur arrivant sans quelque connaissance de l'ouvrage, ou du *Livre des Juges*, pourrait avoir peine à dire de quel temple il s'agit, ou pourquoi il gît en ruine avant même que le drame ait commencé.

Heureusement, la force du chant offre à la soirée une assise solide. La Dalila de **Mae Heydorn** est ce que l'on entend de plus beau ici, grâce à un instrument riche et sombre, employé avec une véritable intelligence, et doté d'une réelle profondeur. « *Le Printemps qui commence* » fut modelé avec une aisance ravissante, et « *Mon cœur s'ouvre à ta voix* » s'éleva avec cette assurance sans hâte qui fait que toute une salle retient son souffle. Elle colore le français admirablement et jamais ne force l'effet. Le Grand Prêtre de Dagon d'**Alexey Gusev** est une créature proprement effrayante, chantée d'un baryton ample et inflexible, jouée avec un plaisir manifeste pour la cruauté du personnage. **Jonathan Eyers** rend Abimélech parfaitement odieux dans le bref moment que lui laisse le rôle, et **Aidan Smith** prête une basse chaude et assurée au Vieillard hébreu, suppliant Samson de se souvenir de son Dieu et d'oublier la femme. Tous deux, soit dit en passant, tiennent aussi des rôles principaux dans [*L'Elisir d'amore du festival*](#).

Le Samson de **Won Whi Choi**, pour ses débuts au Royaume-Uni, s'impose au fur et à mesure de la représentation. Au premier acte il parut un peu en retrait, la voix impressionnante mais

le personnage pas tout à fait incarné, et je commençai à me demander comment tournerait la soirée. Après sa chute, il s'éleva à la hauteur du rôle et porta enfin tout le poids de la tragédie. Sa scène finale dans le temple fut d'une véritable puissance.



Choix de mise en scène ou non, il règne peu de chaleur entre les deux amants jusqu'après la fatale tonte, et Dalila avait fort à faire avec un Samson si chevelu. L'instant où elle saisit enfin les ciseaux a des conséquences à faire dresser les cheveux sur la tête: le jeu de Choi s'anime alors avec une vivacité soudaine. Vient ensuite le cordon rouge. Une longueur de corde écarlate paraît par intervalles pour lier Samson, et à d'autres moments pour ligoter ou relier divers autres personnages, et j'avoue qu'à la fin je ne savais plus trop ce qu'elle était censée signifier. Le destin, peut-être. La

servitude, possiblement. Les liens de la foi, à la rigueur. Quelle qu'en fût l'intention, le sens en demeurerait hors de portée. Une production aussi bien chantée n'a guère besoin d'un symbole qu'il faut déchiffrer.

Curieux, aussi, le sort réservé aux surtitres. Saint-Saëns et Ferdinand Lemaire ne sont point pudiques : les Hébreux invoquent le Dieu d'Israël, ils chantent Israël brisant ses chaînes, et le mot retentit sans cesse depuis le plateau dans un français parfaitement audible. Or les surtitres anglais écartent doucement le nom. Étant donné le souhait affiché de Carr de ne lier l'ouvrage à aucun conflit particulier tandis que brûle le Proche-Orient, on conçoit aisément la pensée ; c'est simplement une pensée qui résiste mal au contact du plateau. L'opéra est un récit biblique sur les Israélites et les Philistins, tiré du seizième chapitre du *Livre des Juges*, et l'est depuis 1877. Nul ne vient à *Samson et Dalila* en attendant une prise de position sur le Proche-Orient, et faire dire aux surtitres autre chose que ce que chantent clairement les interprètes ne résout rien ; cela ne fait que décaler d'un pas les surtitres par rapport à la scène.

C'est pourtant dans la chorégraphie confiée au chœur que je fus le moins convaincu. Les intentions d'**Alicia Frost** dans la célèbre *Bacchanale* sont assez claires, et intéressantes : elle a cherché la menace là où l'on nous sert d'ordinaire l'étalage érotique, nous offrant une grappe de combattants ivres de conquête, et sur le papier l'idée est excellente. À la place de la sensualité, nous eûmes un piétinement pesant d'une bande de sbires à la mine patibulaire, tandis qu'ailleurs les Philistins passèrent une grande partie de la soirée à onduler et à agiter les bras d'une manière qui évoquait davantage un cours de bien-être qu'une civilisation décadente au bord du châtiment divin. Dans la **Bacchanale**, où la partition réclame l'abandon, nous eûmes beaucoup d'affairement.



Il y avait un certain plaisir, tout de même, à voir les brutes d'un soir... reparaître en soldats en *kilt*, éclopés, éméchés et parfaitement grivois, dans l'autre production du festival (*L'Elisir*). Le chœur, préparé par **Stephen Harris**, est le cœur battant de ce festival, et il était dans une forme magnifique, se jetant dans le drame avec autant d'ardeur que dans le chant : la lamentation initiale avait le poids et la désolation voulus, et les grandes effusions chorales emplissaient le **Coade Theatre** d'une manière qui rappelle pourquoi l'on fait le voyage. **Jeremy Carnall** tint la fosse nette et sûre d'un bout à l'autre, et la merveilleuse orchestration de Saint-Saëns, tout de menace, passait la rampe avec éclat. Sans que **Dorset Opera** y fût pour rien, le plaisir de la soirée fut mis à l'épreuve par une chaleur accablante ; quelques spectateurs s'éclipsèrent, et à un moment de fatigue aussi, je me surpris à songer: *pardonne-moi, Dalila, je ne suis pas sûr d'en pouvoir supporter davantage*. Mais, à la différence de Samson, je gardai la foi.

Une soirée chaude, donc, et curieusement partagée. Sur le plan purement musical, c'est une réussite considérable, superbement chantée et finement jouée, et il fut de longs moments où je laissais simplement la scénographie s'effacer pour écouter. Si le jeu manqua parfois de dynamisme, et si l'alchimie entre les amants ne vient jamais tout à fait, vocalement le doute n'était pas permis : le Samson de Choi gagne régulièrement en puissance au fil de la soirée pour finir en voix souveraine. Mais un opéra du désir a besoin d'un peu de désir, et un opéra sur une civilisation condamnée doit faire paraître cette civilisation dangereuse plutôt qu'un brin ridicule. **Paul Carr** a réuni les ingrédients, et quelques idées véritablement intéressantes, sans tout à fait se fier ni aux uns ni aux autres. Allez-y pour les voix et pour le chœur, qui valent à eux seuls le déplacement; vous constaterez peut-être que le chant demeure longtemps après que la mise en scène s'est effacée. Une production aux fondations un peu fragiles, à l'image du temple qu'elle fait crouler.

CRITIQUE, festival. BLANDFORD FORUM, Dorset Opera Festival (Coade Theatre), le 22 juillet 2026. SAINT-SAENS : Samson et Dalila. M. Heydorn, W. W. Choi, A. Gusev... Paul Carr / Jeremy Carnall. Crédit photographique (c) droits réservés

CRITIQUE, festival. BLANDFORD FORUM, Dorset Opera Festival (Coade Theatre), le 21 juillet 2026. DONIZETTI : L'Elisir d'amore. H. Hong, J. Broadhurst, J. Evers, A. Smith... Andy Morton / Frank Zielhorst

Deux choses nous ramènent sans cesse au *Dorset Opera Festival*, et toutes deux étaient ici réunies à foison. La première est un chœur d'une taille qui lui permet de faire ce qu'un chœur est censé faire... et la seconde, une musicalité d'un niveau à faire honte à des maisons dix fois mieux dotées. Ajoutez-y une mise en scène aussi limpide et posée que celle d'Andy Morton, pour cette nouvelle production de *L'Elisir d'amore* de Gaetano Donizetti, et vous tenez une soirée qui vous renvoie chez vous le sourire aux lèvres !

Le cadre est victorien, et cela fonctionne à merveille. Les décors automnaux de **Rufus Martin** et les costumes de **Libby Watson** nous donnent un village de pommiers, de haies vives et de dur labeur, franchement anglais plutôt qu'italien de convention. Que ce soit le Dorset, on le comprend surtout par les surtitres, rédigés dans un curieux parler rustique dont on

m'a assuré qu'il était bien celui d'un campagnard du cru, encore que, vivant essentiellement à **Blandford Forum**, le public soit assez bien placé pour en juger lui-même. Ces mêmes surtitres font refiler à Dulcamara du *gin* de Plymouth en guise d'élixir miraculeux.

Puis l'ère industrielle fait son entrée fracassante: le charlatan arrive en train à vapeur, et Belcore repart par un convoi ultérieur une fois éconduit. Le trait est plus fin qu'il n'y paraît. L'arrivée du chemin de fer à Blandford fut l'un des grands événements du siècle victorien de la ville, et elle a laissé partout son empreinte: l'architecture industrielle qui subsiste, les hôtels et les auberges qui prirent des noms ferroviaires et les gardèrent. Un public assis à deux ou trois kilomètres de là n'a besoin d'aucune note en bas de page. D'un seul geste, la production nous dit que le monde extérieur a pénétré dans cette vallée, et que plus rien n'y sera tout à fait pareil.



Il ne faut d'ailleurs pas un grand effort pour deviner de quel comté il s'agit. Placez une fermière indépendante, un soldat fanfaron en uniforme et un valet de ferme honnête et patient dans un village du Dorset, et vous obtenez Bathsheba Everdene, le sergent Troy et Gabriel Oak. C'est Loin de la foule déchaînée mis en airs, et les caractérisations le confirment: l'Adina de **Haeran Hong** a l'assurance vive de Bathsheba et son penchant à jouer d'un soupirant pour voir ce qui arrivera, le Belcore de **Jonathan Evers** tout en superbe, et le charme superficiel de Troy, et le Nemorino de **Jay Broadhurst** a la patience d'Oak et son refus d'abandonner. La résonance locale fait la moitié du travail de Morton, et donne à l'ouvrage un poids de sentiment vrai que la sempiternelle carte postale italienne gorgée de soleil n'atteint jamais.

C'est dans la direction d'acteurs que tout se joue vraiment. En Adina, **Haeran Hong** est en plein dans le rôle, brillante et

vive d'esprit dans la colorature, et jamais réduite à l'ornement. Elle laisse voir le calcul derrière la taquinerie, et lorsque la tendresse affleure enfin, elle touche parce qu'elle l'avait si soigneusement dissimulée. Son timbre est chaleureux là où il pourrait si aisément se faire vitreux, ce qui convient à une fermière victorienne bien mieux que l'habituelle approche de porcelaine. Le Nemorino de **Jay Broadhurst** tient l'ensemble. À vingt-quatre ans, il est fort impressionnant et jamais ne bascule dans le ridicule. La célèbre *aria* « *Una furtiva lagrima* » fut admirablement délivrée, calme et sans apprêt. De son côté, **Jonathan Evers** nous donne un Belcore d'un amour-propre énorme et d'une bien mince conscience de soi, paradant en *kilt*, tout à fait certain d'être un don du ciel, et chantant d'un baryton ferme qui rend la fanfaronnade drôle plutôt que lassante. Mieux encore, le Dulcamara d'**Aidan Smith**, charlatan d'un charme fou et sans la moindre vergogne, travaillant la foule comme un camelot qui sait la maréchaussée à trois rues de là. Le débit du *parlando* est net, chaque mot audible, et le minutage comique superbe. Sa scène de jeu avec Belcore est l'un des délices de la soirée, deux filous se jaugant par-dessus les cartes, chacun convaincu d'être le plus malin, et tous deux dans l'erreur. **Daisy Lapworth** tire de Giannetta bien plus que le rôle n'en offre d'ordinaire, et la scène des commérages n'en est que meilleure.



L'une des gloires de la soirée, comme si souvent ici, est le **Chœur du Dorset Opera**, dressé de main de maître par **Stephen Harris**. Car le *Dorset Opera* aligne des effectifs que la plupart des maisons ne peuvent qu'envier, et lorsqu'ils déferlent tous sur le plateau, l'effet est proprement grisant, d'une manière qu'aucune ingéniosité scénographique ne saurait remplacer. La chorégraphie est du plus haut niveau d'un bout à l'autre, et les scènes avec les villageoises en sont le meilleur, vivantes et fouillées. Il y a une savoureuse partie de pêche aux pommes, têtes plongées dans le baquet et villageois en ressortant trempés et triomphants, qui arrache un franc éclat de rire et enracine le tout dans un été de campagne anglaise. On peut regarder n'importe quel coin du plateau et y trouver quelqu'un à la tâche. Quand la nouvelle de l'héritage de Nemorino se répand et que les femmes fondent sur lui, la mise en place est si bien réglée que le comique se fait tout seul.

Frank Zielhorst tient un **Orchestre du Dorset Opera** en pleine

forme, dosant ses *tempi* avec finesse. Voilà, avec le chœur *maison*, ce qui fait d'une visite à Dorset Opera un plaisir si particulier. Rien ici ne cherche à choquer qui que ce soit, et Dieu merci. À la place, une production qui se fie à son ouvrage, ne vous laisse aucun doute sur l'histoire, trouve les rires et les laisse venir naturellement, puis vous brise doucement le cœur une minute et demie durant au second acte. Ajoutez-y une troupe de chanteurs qui, de toute évidence, s'amuse énormément, et vous tenez exactement ce que devrait être un festival d'opéra (estival) !

CRITIQUE, festival. BLANDFORD FORUM, Dorset Opera Festival (Coade Theatre), le 21 juillet 2026. DONIZETTI : L'Elisir d'amore. H. Hong, J. Broadhurst, J. Evers, A. Smith... Andy Morton / Frank Zielhorst. Crédit photographique (c) Droits réservés

CRITIQUE, festival. WORMSLEY, Garsington Opera, le 10 juillet 2026. BARRY : The

Importance of Being Earnest. J. France, H. Waddington, S. Boylan... Jack Furness (mise en scène), Philharmonia Orchestra, Douglas Boyd (direction musicale)

Jamais, de mémoire, un public du *Garsington Opera* n'aura ri si fort et si longtemps. Autour de moi, on pleure de rire grâce à cette production de « *The importance of being earnest* » de Gerald Barry ; un spectateur applaudit une assiette fracassée ; et lorsque quarante d'entre elles volent en éclats au sommet de la grande dispute du premier acte, je me découvre à peu près le seul, dans tout le Buckinghamshire, à ne pas être emporté par la vague.

La partition de **Gerald Barry** naît à Los Angeles en 2011, gagne le *Linbury* de *Covent Garden* en 2013 puis le *Barbican Center* en 2016, et n'atteint qu'aujourd'hui la scène d'une maison de campagne. Quatre-vingt-dix minutes d'un seul souffle : Barry a taillé dans le texte d'**Oscar Wilde** jusqu'à en retrancher les deux tiers, décrivant ce qui reste comme une radiographie de la pièce. L'univers sonore est délibérément détraqué. Les

chanteurs lancent leurs répliques à travers des intervalles vertigineux, la vaisselle se brise à la douzaine pour ponctuer une querelle, les personnages s'invectivent au porte-voix, et Barry ne cesse de greffer des airs empruntés sur sa propre écriture suractive. Ce sont ces citations qui demeurent : *Auld Lang Syne* s'invite, l'*Ode à la joie* surgit sans le moindre sourire, et ni l'une ni l'autre n'est traitée avec plus d'égards que le service à dîner. Le chef **Douglas Boyd** tient l'ensemble avec une précision réelle, et les musiciens du **Philharmonia Orchestra** méritent dix fois leur cachet dans une partition qui les traite en comédiens plutôt qu'en accompagnateurs.

Jack Furness signe une mise en scène d'une invention prodigieuse, sans une seconde de relâche. Les décors de **Francis O'Connor** éclatent de couleurs qui jurent, **Hannah Wolfe** habille la troupe comme si une malle à déguisements avait explosé dans les coulisses, les lumières de **Paul Pyant** tournent au quart de tour quand viennent les détonations, et la direction des mouvements de **Rebecca Meltzer** est ce qui empêche l'entreprise de sombrer dans la mêlée.

La distribution est superbe de bout en bout, et **Jennifer France** est la raison d'être de la soirée. L'écriture de Cecily relève de la cruauté pure, perchée dans l'aigu et s'y maintenant, exigeant des sauts qui paraissent enchanteables sur le papier ; France les enlève tous d'un timbre argenté, lumineux, qui jamais ne se durcit ni ne trahit l'effort. L'admirable est qu'elle tire de la beauté d'un matériau conçu pour l'absurde : les notes tombent en plein centre, posées plutôt qu'attaquées, et elle fait tout cela en souriant comme une enfant qui vient de réussir un mauvais coup. Il eût été facile, dans cette production, de fondre le chant dans le tumulte ambiant : elle s'y refuse, et la soirée y gagne infiniment. La Gwendolen de **Holly Brown** lui donne la réplique idéale par-dessus les assiettes, l'égalant en prestance comme en venin. **Seán Boylan** et **Zahid Siddiqui** ferraillent en

Algernon et Jack avec une allégresse athlétique, **Susan Bickley** campe une Miss Prism délicieusement loufoque, et **Kevin Whately** fait beaucoup sans chanter une note en Dr Chasuble. **Peter Liddbetter** endosse tour à tour Lane et Merriman, impassible, et mérite qu'on le suive toute la soirée quel que soit le maître d'hôtel qu'il incarne. Le sommet comique revient toutefois à la monstrueuse Lady Bracknell de **Henry Waddington**, sanglée en officier de cuir à un poste de contrôle, et parfaitement hilarante. Nul ne saurait mieux jouer ni mieux chanter cela, et la discipline d'ensemble qu'exige pareil numéro, mené tambour battant et sans entracte, tient de l'exploit.

Et c'est là, pour moi, que le bât blesse. L'invention ne connaît aucun repos. Quelqu'un mentionne l'Australie et un kangourou bondit aussitôt sur le plateau – soit ; mais Furness prend alors *Tie Me Kangaroo Down*, Sport bien plus au pied de la lettre que la chanson ne l'entendait, et fait pendre la malheureuse bête au second acte, ce qui me paraît un brin sévère. Elle était autrement plus drôle vivante, et je l'aurais volontiers regardée filer dans les jardins de Garsington tenter sa chance avec les daims. Fort heureusement, nul *didgeridoo* à l'horizon. Il y a une vraie ingéniosité dans tout cela – ainsi ce canapé victorien qui se déplie en toboggan, salué par des cris de ravissement – mais les traits les plus spirituels frôlent sans cesse la farce à malices. Ce qui se perd en route, c'est le mordant. Toute la méthode de Wilde tient dans la langue, l'écrit et le dit manœuvrés avec une précision absolue pour railler l'aristocratie anglaise et, soyons francs, pour faire briller son propre esprit au passage. Ici la précision cède la place au non-sens, et le non-sens, si inspiré soit-il, ne fait pas couler le sang. Le chaos sans répit cesse d'être subversif pour devenir simplement bruyant. L'esprit de Wilde repose sur l'aplomb, le *tempo* et le silence avant que la lame ne s'enfonce : il se trouve ici piétiné dans la précipitation. Ôtez la scénographie, et je doute que la partition retienne à elle seule un public de concert quatre-vingt-dix minutes durant. Il

lui faut le kangourou.



Stephen Fry a génialement résumé la mise en opéra de la pièce à « *donner un coup de machette dans un soufflé* », jolie formule et bien ironique de la part d'un acteur qui non seulement incarna Oscar Wilde lui-même au cinéma en 1997, mais revêtit aussi la robe de Lady Bracknell à la scène, prêtant chair à la plus acérée des créatures de l'auteur. Cela dit, Fry aime à étaler son savoir, ce qui n'est pas tout à fait l'intelligence, et Wilde eût saisi la nuance avant même le potage. Tout cela désigne le chemin qu'on n'a pas pris. Le « *bunburysme* », pour qui aurait échappé à la pièce, est le mot d'Algernon pour l'invention d'un ami fictif, l'éternellement souffrant M. Bunbury, dont la santé chancelante fournit un prétexte respectable pour s'éclipser dès que le devoir menace, tandis que Jack mène le même jeu à rebours avec un frère

débauché imaginaire à la ville. Ce n'est un secret pour personne que Wilde décrivait là ses propres arrangements. Lui aussi entretenait un second moi et une seconde adresse, et toute la pièce vibre des délices et des terreurs de la double vie qu'il menait en l'écrivant. Un metteur en scène plus audacieux serait allé droit au but, et la matière ne demandait que cela : deux jeunes gens absorbés à un point remarquable dans les fictions l'un de l'autre, courtisant deux femmes éprises d'un prénom plutôt que d'un homme, et une intrigue dont le ressort même est la dissimulation. Furness a déjà placé une basse barbue dans la robe de Lady Bracknell : la question de savoir qui joue quoi, et pour qui, s'étale déjà au grand jour.

Ce choix aurait pu être le trait le plus aigu du spectacle – un homme incarnant cette respectabilité même qui allait perdre Wilde – mais on le joue pour la robe et pour le rire, et l'idée reste en souffrance. La production s'adjoint même une coordinatrice d'intimité, Haruka Kuroda, signe que l'on a songé à ce qui se trame sous la surface ; étant allé si loin, il est dommage de s'arrêter à la pantalonnade. Il existe une mise en scène véritablement dangereuse de cette œuvre : ce n'est pas tout à fait celle-ci. Et l'on est en droit de se demander si toute cette bouffonnerie résonne autrement pour un spectateur homosexuel que pour le reste de la salle. Ce qui passe pour un divertissement inoffensif se glace quelque peu lorsqu'on se souvient que le Bunbury de Wilde n'était pas un ressort comique mais une stratégie de survie, et que cette société même qu'il raillait avec tant de délicatesse dans ses comédies de mœurs l'a jeté à la geôle de Reading, dès que sa double vie a été mise au jour. La pièce est imprégnée de ce péril, et une production qui la réduit à la farce savoure la plaisanterie tout en contournant ce qui la rend grave.

Reste la provocation. Furness croit manifestement administrer un correctif à un art de salon et à un public de salon ; mais l'assistance de Garsington a reçu chaque outrage comme une

invitation à se divertir, et s'est divertie sans retenue. L'ironie ne manque pas : une bonne part de ce public appartenait à la classe même que Wilde écorchait, et à en juger par les rires, la chose lui a totalement échappé – on riait comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre. Rien ici n'a alarmé personne. C'est énormément drôle, magnifiquement exécuté, et bien moins dangereux qu'il n'y paraît.

CRITIQUE, festival. WORMSLEY, Garsington Opera, le 10 juillet 2026. BARRY : The Importance of Being Earnest. J. France, H. Waddington, S. Boylan... Jack Furness (mise en scène), Philharmonia Orchestra, Douglas Boyd. Crédit photo (c) Droits réservés

CRITIQUE, festival. HORSLEY, Grange Park Opera, le 10 juillet 2026. WAGNER : Das Rheingold. J. Rutherford, R.

Nicholls, D. Stout, M. Rose... Charlie Edwards / Harry Sever

Débuter un nouveau *Ring* de Richard Wagner constitue toujours un pari artistique. Pour inaugurer la nouvelle *Tétralogie* du *Grange Park Opera*, Charlie Edwards propose une lecture aussi séduisante qu'intelligente: faire de l'électricité la véritable métaphore du pouvoir. Une idée d'une grande cohérence dramaturgique... que le sort voulut voir contrariée... par une panne technique bien réelle !

Le public avait pourtant été prévenu d'un tout autre danger. En raison de la chaleur, *Das Rheingold* devait exceptionnellement être interrompu quinze minutes. Finalement, la température ne posa aucun problème; ce furent les projections vidéo, élément essentiel de la scénographie, qui perturbèrent près de la première heure de représentation. Les images projetées sur un voile placé à l'avant-scène s'interrompaient puis réapparaissaient sans raison apparente. Comme Edwards revendique une esthétique inspirée du premier *Ring* de Bayreuth de 1876, avec ses machineries visibles et ses illusions théâtrales assumées, il était d'abord difficile de savoir si ces ruptures faisaient partie du spectacle. Lorsque les projections disparaissaient, les trois Filles du Rhin, Ailish Tynan, Olivia Rose Tringham et Charlotte Bateman, redevenaient soudain visibles sur leurs escabeaux. L'effet pouvait sembler volontaire. Il ne l'était pas...



Cette ironie n'en était que plus savoureuse puisque toute la production repose précisément sur la naissance d'un monde alimenté par une nouvelle énergie. Chez Edwards, Alberich extrait une puissance nouvelle des profondeurs du *Nibelheim* avant qu'elle n'alimente progressivement le Rhin, les Géants puis le *Walhalla* lui-même. Cette vision rejoint admirablement les inquiétudes de Wagner face à la société industrielle. Voir cette lecture interrompue par un véritable court-circuit relevait presque de la mise en abyme.

Une fois les difficultés techniques résolues, la qualité de la production apparaît pleinement. Les costumes victoriens de **Gabrielle Dalton** installent immédiatement l'action dans une Angleterre industrielle. L'or du Rhin devient un câble incandescent; les géants sont des bâtisseurs autant que des électriciens; le *Walhalla* prend l'allure d'une vaste demeure bourgeoise avant d'évoquer un temple antique.

Le plus beau tableau est sans conteste le *Nibelheim*, transformé en salle de contrôle d'une immense centrale électrique. Alberich, désormais grand capitaine d'industrie, y terrorise Mime au moyen de véritables décharges électriques. **Adrian Thompson** prête à ce dernier une humanité bouleversante, portant presque seul toute cette scène. Tout n'emporte pas la conviction. Les métamorphoses du dragon et du crapaud, réduites à de simples projections, manquent de relief, tandis qu'un puissant projecteur braqué sur le public paraît plus envahissant que véritablement signifiant. Mais l'essentiel est ailleurs. Edwards rappelle avec force que *Das Rheingold* raconte avant tout le prix du pouvoir. Alberich renonce à l'amour pour la richesse; Wotan sacrifie son autorité morale pour un palais qu'il ne peut payer. Plus subtilement encore, le metteur en scène installe le *Nibelheim* derrière les murs mêmes du *Walhalla*, révélant que la prospérité des dieux repose sur un travail invisible.



La distribution défend magnifiquement cette vision. **David Stout** domine la soirée avec un Alberich d'une intensité exceptionnelle. **Matthew Rose** et **David Shipley** donnent une véritable stature tragique aux deux géants. **James Rutherford** campe un Wotan délicieusement précieux, tandis que **Mark Le Brocq** fait de Loge un observateur ironique, notant dans un petit carnet chacune des erreurs divines. **Rachel Nicholls** apporte une émotion sincère à Freia, seule véritable figure de compassion lorsque Fasolt succombe. **Sara Fulgoni** impressionne par une Erda surgissant du milieu du public, comme si la Terre elle-même venait interrompre le cours de l'action.

À la tête de l'**Orchestra of English National Opera**, **Harry Sever** confirme les promesses déjà entrevues au festival de *Longborough* auprès de son mentor Anthony Negus. Sa direction conjugue énergie dramatique, transparence orchestrale et remarquable sens de l'architecture. Et la comparaison est inévitable: si *Longborough* demeure aujourd'hui encore la référence pour entendre du Wagner en Grande Bretagne, *Grange Park* affirme avec cette nouvelle *Tétralogie* des ambitions parfaitement légitimes !...

CRITIQUE, festival. HORSLEY, Grange Park Opera, le 10 juillet 2026. WAGNER : Das Rheingold. J. Rutherford, R. Nicholls, D. Stout, M. Rose... Charlie Edwards / Harry Sever. Crédit photo (c) Droits réservés

**CRITIQUE, festival. MORETON-
IN-MARSH, Longborough
Festival Opera, le 12 juillet
2026. WAGNER : Tristan und
Isolde. P. Wedd, C. Woodward,
C. Carby, A. Miles, R.
Hayward... Anthony NEGUS /
Carmen JAKOBI**

Pendant plusieurs secondes, après le dernier accord, personne ne bouge. Pas une toux, pas un froissement, pas un applaudissement prématuré : toute une salle suspendue, comme si le seul fait d'expirer risquait de briser quelque chose. Et lorsque le charme se rompt enfin, l'ovation qui déferle semble monter de bien plus loin que le réflexe ordinaire de l'applaudissement. Ce silence-là est la plus juste des critiques que l'on puisse offrir au *Tristan und Isolde* du *Longborough Festival Opera*.

Il faut dire que l'homme en fosse était arrivé ce soir-là déjà couronné. **Anthony Negus**, wagnérien chevronné de Longborough et âme même de sa vie musicale, vient d'être fait CBE, distinction qui tenait moins de la nouvelle que de la

confirmation tardive de ce que savait quiconque qui l'avait déjà entendu diriger cette partition. Son *Tristan* tient Wagner – et nous – dans une tension irrésolue que rien ne relâche jusqu'à la délivrance du *Liebestod*. L'**Orchestre du Festival de Longborough** lui répond avec chaleur, concentration et un raffinement remarquable, prouvant une fois encore que la Grange des *Cotswolds* reconvertie, réussit à Wagner non pas malgré son intimité, mais grâce à elle.

La mise en scène de **Carmen Jakobi**, déjà remaniée lors d'une précédente reprise, fait confiance à la musique pour porter tout le poids émotionnel. Les décors de **Kimie Nakano** dessinent, dans le même esprit, un paysage épuré, presque abstrait. C'est là, bien sûr, le monde qu'habitent les amants: ce désir de la nuit où ils peuvent enfin être ensemble, puis, à mesure que monte l'appel de la mort, un étrange demi-monde. *Exit*, dès lors, les navires, les châteaux et les jardins du livret, remplacés par une esthétique de drame psychologique. Plutôt que de suivre un récit, la production explore l'espace trouble où se tiennent ses personnages. C'est presque comme s'ils étaient déjà morts en buvant, non le poison, mais le philtre d'amour.



Le Tristan de **Peter Wedd** est superlatif. Retrouvant un personnage qu'il a fait très largement sien à Longborough, Wedd déploie une conviction dramatique totale. La voix montre une puissance qui, comme le personnage lui-même, refuse tout bonnement de mourir. Et pourtant, si impressionnant que soit le chant, c'est le jeu qui demeure le plus longtemps en mémoire. Son troisième acte devient le portrait douloureusement vrai d'un homme qui dérive entre lucidité et délire, s'accrochant à l'espoir tandis que son corps et son esprit le trahissent peu à peu. Chaque geste, chaque hésitation, chaque bribe de mémoire paraît psychologiquement inéluctable.

Catharine Woodward s'affirme comme une partenaire tout aussi magnétique, dans ce qui constitue une superbe prise de rôle en Isolde. Son incarnation grandit régulièrement au fil de la soirée : elle part d'une autorité fière, presque implacable,

avant de révéler une chaleur et une vulnérabilité croissantes à mesure que le drame se noue. À la transfiguration finale, elle trouve une intériorité lumineuse qui couronne la soirée d'un rayonnement émotionnel authentique. Jamais elle ne force la voix; elle épouse pourtant les grandes montées orchestrales de Wagner avec une aisance qui laisse la musique s'épanouir plutôt qu'elle ne la dompte.

Autour d'eux, Longborough démontre une fois de plus l'extraordinaire régularité de sa distribution. La Brangäne de **Catherine Carby** est bien plus qu'une confidente fidèle: ses avertissements lancés depuis les coulisses, au deuxième acte, flottent à travers la salle avec une beauté envoûtante qui, l'espace d'un instant, suspend le temps lui-même. **Robert Hayward** prête à Kurwenal une loyauté inébranlable et une dignité paisible, tandis qu'**Alastair Miles** compose un Roi Marke tout de pathétique et d'humanité. Son grand monologue est celui d'un homme, figure peut-être un peu faible, incapable de comprendre comment ceux en qui il avait mis sa confiance ont pu le mener là. Comme son héros Tristan, et Isolde du reste, il se retrouve, au sens propre comme au figuré, presque acculé au mur, hors d'état de saisir ce qui lui arrive. **Brian Smith Walters** campe un Melot au trait acéré, le traître de service, et le Berger de **Peter Bronder** apporte une simplicité sans apprêt à l'un des moments les plus exquis de l'ouvrage. Pas un maillon faible dans toute la distribution.

À l'évidence, c'est d'abord pour le jeu et le chant de Wagner que le public vient à Longborough, plutôt que pour un grand spectacle théâtral, et ce Tristan continue de donner pleinement raison à cette philosophie. La production de **Carmen Jokobi** éclaire sans jamais s'imposer, l'orchestre joue avec un engagement extraordinaire, et **Anthony Negus** démontre à nouveau pourquoi il demeure l'un des tout premiers chefs wagnériens de Grande-Bretagne.



CRITIQUE, opéra. MORETON-IN-MARSH, Longborough Festival Opera,
le 12 juillet 2026. WAGNER : Tristan und Isolde. P. Wedd, C.
Woodward, C. Carby, A. Miles, R. Hayward... Anthony NEGUS /
Carmen JAKOBI. Crédit photographique (c) Matthew Williams-
Ellis

CRITIQUE, festival. MORETON- IN-MARSH, Longborough Festival Opera, le 08 juillet 2026. VERDI : Macbeth. V. Balan, M. Stone, J. S. Yun... Karolina Sofulak / Nil Venditti

La première incursion du festival des *Cotswolds*
dans le *Macbeth* de Giuseppe Verdi séduit
l'intelligence, mais laisse d'abord le cœur sur sa
faim, jusqu'à ce que la musique, souveraine,
finisse par tout emporter.

On ressort de la nouvelle production de *Macbeth* signée **Karolina Sofulak** avec le sentiment d'avoir admiré la pensée qui la sous-tend davantage que le spectacle lui-même. Les idées, pourtant, ne manquent pas. Le décor de **Kimie Nakano**, un paysage d'acier tordu que domine ce qui ressemble à la carcasse effondrée d'un pylône électrique, évoque aussitôt un royaume corrompu de l'intérieur, dont l'ordre politique et moral s'est réduit à la rouille. L'image est saisissante, et pleinement digne de la plus noire des tragédies verdiennes. La difficulté ne tient pas à ce que Shakespeare aurait été modernisé, ni à ce que l'Écosse médiévale se serait volatilisée : l'opéra a maintes fois prouvé qu'un cadre

contemporain pouvait éclairer les œuvres les plus familières. Le problème est ailleurs: cette production présuppose sans cesse un savoir qu'il lui reviendrait pourtant de nous donner.

Car le *Macbeth* de Verdi n'est pas la pièce de Shakespeare. Là où le dramaturge dispose de cinq actes pour établir les liens, les allégeances et la géographie, Verdi n'a guère plus de deux heures et demie. Son opéra avance avec un élan dramatique implacable et réclame, pour emporter l'adhésion, une clarté théâtrale immédiate. Ici, trop souvent, le symbole se substitue au récit. Les personnages autres que les protagonistes demeurent insuffisamment caractérisés, les allées et venues entre l'Écosse et l'Angleterre restent floues, et plusieurs partis pris scéniques invitent le spectateur à déchiffrer un concept plutôt qu'à s'abandonner au drame.



La longue séquence de marionnettes en offre l'exemple le plus net. "*Le monde entier est un théâtre*" dit une autre pièce, mais ce théâtre de marionnettes-là ne creuse en rien le conflit psychologique et ne fait pas davantage avancer l'action: il ne fait qu'interrompre l'élan au moment précis où la partition de Verdi nous pousse inexorablement en avant. De même, les costumes largement uniformes d'une bonne part des seconds rôles brouillent les frontières entre les factions et compliquent, au lieu de l'éclairer, un drame déjà resserré. Le théâtre doit inviter à penser; il ne devrait jamais exiger qu'on le résolve.

Heureusement, la musique de Verdi possède une force expressive qui perce sans relâche ces incertitudes, et *Longborough* a réuni une distribution capable d'en être digne. La prise de rôle de **Viktoriia Balan**, pour ses débuts dans la maison, tient du triomphe. Lady Macbeth compte parmi les créations les plus exigeantes de Verdi: elle réclame non seulement de l'endurance vocale mais une conviction dramatique totale, et Balan possède l'une comme l'autre. La voix mêle chaleur, richesse et un éclat qui électrise sur toute l'étendue du registre; mais c'est l'intelligence du chant qui frappe le plus. Chaque phrase a sa raison dramatique d'être. Loin de réduire Lady Macbeth à une méchante d'opérette, elle campe une femme mue par une certitude absolue, manœuvrant tout son entourage parce qu'elle ne doute jamais d'elle-même, et cette assurance rend son effondrement final d'autant plus bouleversant. Quand bien même la production ne trouve jamais tout à fait la langue théâtrale qu'appellerait la scène de somnambulisme, Balan en retrace la désagrégation psychologique avec une autorité sans faille. Voilà des débuts qui, d'emblée, désignent une artiste à suivre. Reste à savoir comment cette voix se déploiera dans un espace autrement vaste.

Mark Stone se révèle un partenaire dramatique idéal. Plutôt que de camper d'emblée un Macbeth dévoré par l'ambition, il donne à voir un homme pris au piège des conséquences de sa

propre faiblesse. Le baryton est expressif, et sa lecture rend la tragédie presque humaine, aussi humaine que peut l'être un monstre bien vivant, jeté dans une époque de violence et de superstition. Au dernier acte, Macbeth est moins un tyran qu'un homme aux prises avec le réel, la prophétie et le cadavre de son épouse. Entre les deux, il est vrai, ne passe guère cette électricité érotique et périlleuse que l'on attendrait: ils paraissent au contraire étrangement retenus l'un envers l'autre.



John Mollo prête à Banquo une noblesse tranquille et une autorité tout en retenue, contrepoids moral efficace à la déchéance de Macbeth, et l'on avouera que la mort lui va à ravir, tant il compose un fantôme d'outre-tombe des plus saisissants. **Rhydian Jenkins** chante Malcolm avec assurance et clarté, dans un rôle qui ne laisse guère de place à l'évolution. **Bernadette Johns**, en dame de compagnie, signe une

intervention éloquente dont la brièveté n'entame en rien la force. C'est ce soin accordé jusqu'aux plus petits rôles qui continue de distinguer *Longborough*.

La force de la maison en matière de distribution, et le réseau patiemment tissé dans le monde Lyrique, éclate une fois de plus : c'est à bon droit que l'ovation de la soirée est allée au Macduff de **Jung Soo Yun**. Formé par l'illustre ténor gallois Dennis O'Neill, Yun apporte à "*Ah, la paterna mano*" un timbre magnifiquement concentré et une sincérité sans apprêt; sa déploration sur les siens, massacrés, devient l'un des sommets émotionnels de la soirée. Rien de complaisant dans ce chant: il dit le chagrin avec droiture et dignité, au point qu'on finit par regretter que Verdi n'ait pas donné plus à faire à Macduff.

Le chœur résume à lui seul les forces et les faiblesses de la soirée. Musicalement, il est magnifique: poids sonore, précision et engagement d'un bout à l'autre d'une partition redoutable. Dramatiquement, en revanche, il demeure curieusement insaisissable. Tour à tour sorcières, courtisans, soldats, réfugiés et témoins anonymes, il ne reçoit de la mise en scène que de rares indices pour justifier ces identités changeantes. À mesure que l'action fait la navette entre l'Écosse et l'Angleterre, la narration visuelle ne suit jamais tout à fait la musique. Il en résulte moins une ambiguïté fascinante qu'une confusion superflue.

Si la scène perd parfois le fil dramatique, **Nil Venditti**, elle, ne le lâche jamais. Dès les premières mesures, menaçantes, elle mène l'**Orchestre du Festival de Longborough** avec urgence et détermination, laissant l'orchestration de Verdi distiller la menace, la tension et le malaise que le plateau peine, par instants, à soutenir. Encore et encore, c'est la fosse qui rétablit l'élan dramatique et nous rappelle que Macbeth demeure l'une des plus saisissantes études verdiennes du pouvoir, de la peur et de l'effondrement moral.

Il y a beaucoup à admirer dans l'ambition de Sofulak, quand bien même toutes les idées n'atteignent pas leur pleine réalisation scénique. Voilà un spectacle qui séduit l'intelligence plus volontiers qu'il n'émeut le cœur, et qui prend par moments l'opacité pour de la profondeur. Le chef-d'œuvre de Verdi, lui, se révèle magnifiquement résistant. Porté par une distribution remarquable, un chœur superbe et un orchestre d'un engagement exceptionnel, *Longborough* démontre une fois encore que sa plus grande force réside dans ses musiciens.

CRITIQUE, festival. MORETON-IN-MARSH, Longborough Festival Opera, le 08 juillet 2026. VERDI : Macbeth. V. Balan, M. Stone, J. S. Yun... Karolina Sofulak / Nil Venditti. Crédit photographique (c) Matthew Williams-Ellis