

CRITIQUE, opéra. METZ, Grande Salle de l'Arsenal, le 8 Mars 2026. BELLINI : Norma. C. PAVONE, N. SCHUKOFF, NA'AMA GOLDMAN... P. E. FOURNY / N. KABARETTI

Rarement j'ai vu une salle se lever pour applaudir une chanteuse dans une production, tout l'orchestre et ses partenaires applaudissant chaleureusement. Il faut dire que la *Norma* de Claudia Pavone est exceptionnelle. Nous connaissons très bien la soprano pour l'avoir applaudie sur scène à Toulouse dans *Cléopâtre*, *Traviata* – et justement dans *Norma*. Ce soir elle a été une Norma complète dans ses ambivalences. Vocalement la voix est large, belle sur toute la tessiture avec des aigus et suraigus lumineux. La technique belcantiste est accomplie avec de longues phrases suspendues, phrasés subtils et vocalises habiles. Mais c'est surtout l'incarnation scénique qui est accomplie.

L'autorité dans son récitatif d'entrée est incontestable puis la souplesse de la ligne de chant magnifie la prière à la lune. La beauté du timbre subjugué. La cabalette est brillante. Dès cette entrée en scène si diabolique, la réussite est totale : Claudia Pavone EST Norma. La suite du

rôle sera un déploiement de splendeur vocale et de puissance dramatique accompli. La douceur dans le premier duo avec Adalgisa est admirable ainsi que la précision des vocalises. La colère dans le trio est tellurique. Les affrontements avec Pollione sont très dramatiques car son partenaire est de la même trempe avec un jeu très physique. La scène de l'infanticide évité est bouleversante. La voix ose des *messe di voce* d'une incroyable subtilité et les nuances sont très creusées entre des forte puissants et des *piani* impalpables. Les transformations de Norma sont particulièrement mises en lumière. Le jeu de Claudia Pavone est d'une grande finesse car il s'appuie toujours sur la musique. Avec une grande justesse psychologique, les changements d'intentions si brutaux de la prêtresse sont rendus très humains et dès lors compréhensibles. Le duo « *Mira o Norma* » est un très grand moment de beauté et d'émotion. Le final nous entraîne avec fureur vers le drame final. La puissance du jeu et du chant de la *diva* se mutualisent. La prière finale est déchirante. Claudia Pavone avec une grande voix et une grande science scénique fait vivre Norma dans une splendeur renouvelée.

Le reste de la distribution est très intéressant. En Pollione le *heldentenor* autrichien **Nikolaï Schukoff** est un excellent choix. Son chant puissant, sa stature athlétique, son jeu pénétrant et très physique font de son personnage le « *Yankee* » sûr de lui et veule avec une fragilité pourtant bien perceptible. Amoureux éperdu, amant inconséquent, père oublieux, son jeu permet de suivre sa descente aux enfers. Le chant est certes peu nuancé mais la franchise de l'émission fait merveille dans cette conception du personnage. Et la Voix de Nikolaï Schukoff est d'un très beau timbre de bronze même s'il lui manque un peu d'*italianità*. L'Adalgisa de **Na'Ama Goldman** est plus verte. Le jeu est peu naturel et la voix sonore de Na'Ama Goldman ne nuance pas autant que la Norma de Claudia Pavone dans les duos. Les timbres des voix s'accordent en tous cas parfaitement. En Oroveso, **Nicolas Cavallier** est cohérent vocalement et scéniquement, il est excellent dans ce

rôle. Les chœurs sont nuancés et incarnés. Ils donnent une belle puissance lorsque la partition l'exige comme la plus grande douceur.

L'Orchestre National de Metz Grand Est est sur scène dans une lumière douce. Les chanteurs jouent principalement devant mais également sur les gradins de côté ou derrière. L'utilisation de la particularité de l'Arsenal est exploitée avec habileté. La beauté sonore de l'orchestre, les couleurs romantiques de la partition sont mises en valeur par la direction de **Nir Kabaretti**. Les sous titres sont d'un confort très inhabituel s'étalant sur une large partie du balcon derrière la scène. La mise en scène est cohérente. Les projections vidéo de **Julien Soulier** sont belles et bienvenues. Les costumes de **Giovanna Fiorentini** sont simples et mettent les acteurs en valeur. Les lumières de **Patrick Meeus** sont habiles. Le maître d'œuvre de la mise en espace, **Paul Emile Fourny**, peut être fier de son travail. Le drame de Bellini se développe avec détermination. La poésie est présente et les artistes peuvent tous exprimer avec aisance : que l'on songe aux courses de Nikolaï Schukoff dans les escaliers, aux gestes amples de Claudia Pavone, à la finesse du jeu de Nicolas Cavallier dans le final. La liberté qui leur est accordée permet aux personnages de vivre intensément le drame. Cette mise en espace est bien plus efficace en sa sobriété que le spectacle prétentieux d'Anne Delbée que Toulouse et Marseille ont vu dernièrement. Rayonnante, Claudia Pavone sort auréolée de son succès sous les applaudissements conjugués de la scène et du public. C'est une immense Norma. Cette production a été donnée deux soirs et les deux soirées ont été un véritable succès populaire avec de nombreux jeunes présents et enthousiastes.



CRITIQUE, opéra. METZ, Grande Salle de l'Arsenal, le 8 Mars 2026. BELLINI : Norma. C. PAVONE, N. SCHUKOFF... P. E. FOURNY / N.KABARETTI. Crédit photo © Philippe Gisselbrecht – Opéra-Théâtre de l'Eurométropole de Metz

CRITIQUE, Théâtre musical.

AVIGNON, Opéra Grand Avignon, le 7 mars 2026. Matteo FRANCESCHINI : Décaméron [création]. Caroline Leboutte (mise en scène)

De Boccace et son *Décaméron*, les auteurs du spectacle en création à l'Opéra Grand Avignon, font une arène truiculente, où la peste environnante rappelle à l'homme ce qu'il est : une créature fragile et mortelle. Face à cette réalité, à la terreur pestilentielle, qui décrit aussi et évoque très concrètement les conditions d'une mort terrifiante, chacun peut réfléchir à l'invitation de Boccace, et partager ce que nous avons en commun : la fraternité, le respect, l'amour. Boccace déploie un regard critique voire aigre sur ses contemporains, et aussi une humour vivace voire féroce sur le genre humain. Du reste évoque-t-il la peste comme le châtimeut probable en punition du comportement inique et malfaisant de

la plupart d'entre nous. Sur les planches, s'expose une vocalité débridée, savoureuse, polyglotte, qui suscite aussi en liberté, un passionnant jeu d'acteurs.

Photos © Barbara Buschmann

Propre à notre époque, le regard des auteurs questionne un autre sujet tout aussi central dans la prose de Boccace, à travers son humour salace et corrosif, **la place de la femme** ; ils « osent » évoquer de la même façon son désir comme sa liberté sexuelle [cf en fin d'action, la si désirable Alaciel, la fille du sultan perse]... Dans sa conclusion, le spectacle va même plus loin, et se termine en parfait procès des violeurs.



Elen
a Caccamo, dans la scène finale de la recette du faucon rôti...
© Barbara Buschmann

Dans sa forme l'opéra de Matteo Franceschini se joue des références à la polyphonie vocale de la Renaissance, il varie aussi son écriture à partir d'un quatuor instrumental (fondu avec le jeu des acteurs chanteurs sur scène), composé d'un violon, d'un alto, d'un violoncelle et surtout d'un euphonium, remarquablement joué par ailleurs, - tous défendus par quatre instrumentistes – acteurs, rejoints par un clavier, soit un collectif aussi chambriste qu'il est intense, débordant littéralement de musicalité [le duo violoncelle / alto – respectivement Laure Magnien et Robin Kirkklar, dans une incantation à la lune reste mémorable par son épure pudique à 2] ; cette joyeuse troupe de jeunes tempéraments redouble d'individualités

bien troussées [Elena Caccamo, dans la scène finale de la recette du faucon rôti]. Chacun parfaitement à sa place et à l'aise dans chaque prise de rôle fait de la performance scénique, une seconde nature.

L'action suit en particulier les personnages féminins dont la situation à chaque fois, renvoie sur un cas exemplaire d'injustice ou de dérive sociale : les amours tragiques de Ghismonda [asphyxiée par un père trop aimant], Catalina la mère ressuscitée rendue à son époux, Lisa éprise du roi... Mais aussi Alaciél, déjà citée, sirène irrésistible et convoitée de tous, qui passe de prince à souverain, en véritable objet sexuel avec d'autant plus d'intensité ... qu'elle y consent avec plaisir.

Sur les pas de Boccace, l'action aborde sans limite ni censure la diversité des formes amoureuses ; il fustige aussi l'hypocrisie d'un clergé perverti ou corrompu [la scène de l'abbé copulant sans honte, avec la femme devenue jument]... La satire la plus acide le dispute à l'humour le plus délirant. C'est pour les artisans de la production et les interprètes, une tribune libre, souvent vindicative qui souligne là encore l'étonnante plasticité du genre opéra, dans sa capacité à narrer des histoires, à en varier les formes d'expression, à se jouer de ses dernières dans un jeu de citations et de références croisées. C'est aussi le prétoire désigné où les hommes doivent expier leurs crimes : l'opéra depuis ses origines n'a t-il pas sacrifié, humilié, asservi dans ses livrets canoniques, tant d'héroïnes innocentes? Juste retour de l'histoire.

Le cas le plus emblématique reste ainsi ce soir Griselda, la belle mariée blanche et pure, victime consentante d'un prince parfaitement inique dont le pouvoir phallogratique résume ici des siècles de domination et d'esclavage imposés aux femmes.

Sans entracte, la soirée file avec d'autant plus d'à propos qu'elle souligne combien le texte du toscan **Boccace** au XIV^e (1349-1353) est d'une mordante modernité ; le spectacle emporte les spectateurs dans une succession ininterrompue de tableaux et de séquences délirantes, entre ardente vocalité et prouesse théâtrale (avec changements à vue). Les 10 interprètes relèvent tous les défis de cette scène libre, insolente, délicieusement séditieuse, idéalement impertinente ; une nouvelle réussite pour **l'Opéra Grand Avignon** qui sait accompagner les thèmes d'actualité dans une forme lyrique renouvelée et accessible.



CRITIQUE, opéra, AVIGNON, Opéra Grand Avignon, le 7 mars 2026.
Matteo FRANCESCHINI : *Décameron* [création]. Caroline Leboutte
(mise en scène)



Premier tableau – *Décaméron* de Matteo Franceschini, création à l'Opéra Grand Avignon, le 7 mars 2026 © Barbara Buschmann

Matteo Franceschini : *Décaméron*, création le 7 mars 2026, Opéra Grand Avignon.

Direction musicale et études musicales : **Bianca Chillemi**

Mise en scène : **Caroline Leboutte**

Distribution : Charlotte Avias, Clara Barbier-Serrano, Elena Caccamo, Mathieu Dubroca, Hélène Escriva, Elena Olga Groppo, Robin Kirkklar, Laure Magnien, Laura Muller et Kenny Ferreira

Dramaturgie : Matteo Franceschini, Caroline Leboutte et

Stefano Simone Pintor
Scénographie et costumes : Aurélie Borremans
Chorégraphie : Fatou Traoré
Éclairages : Nicolas Olivier
Assistante mise en scène : Roxane Lefevre
Assistante costumes : Rita Belova

présentation



LIRE aussi notre présentation du
Décameron de Franceschini en création a
l'Opéra Grand Avignon
: <https://www.classiquenews.com/opera-grand-avignon-franceschini-decameron-creation-les-7-et-8-mars-2026/>

Le spectacle est annoncé à Paris (Théâtre Louis-Jouvet), les 12 et 13 juin 2026.

prochain concert événement à l'Opéra Grand Avignon

Prochain événement a l'affiche de L'opéra Grand Avignon : Le
Chant de la terre mis en scène par Chloé Le chat, Les 28 et 29
mars prochains :
<https://www.classiquenews.com/opera-grand-avignon-le-chant-de->

CRITIQUE, opéra. TOURS, Grand-Théâtre (du 4 au 8 mars 2026). GOUNOD : Faust. T. Bettinger, V. Santoni, L. De Donato, A. Seguin, E. Pancrazi... Jean-Claude Berutti / Laurent Campellone

Il y avait une curieuse impression de déséquilibre et de malaise, en cette soirée de première au Grand Théâtre de Tours, pour la nouvelle production du *Faust* de Charles Gounod imaginée par Jean-Claude Berutti. Si la salle a chaleureusement acclamé les artistes à l'issue de la représentation, le chemin fut jalonné d'aspérités, entre un plateau vocal de haute volée (malgré un

rôle-titre visiblement souffrant) et une vision scénique pour le moins discutable.

Commençons par ce qui fâche, car hélas, cela saute aux yeux dès le premier tableau. La mise en scène de **Jean-Claude Berutti** semble avoir été pensée dans un esprit de contradiction permanente avec la dramaturgie de l'œuvre. On cherche en vain la cohérence dans ce fatras d'idées plus ou moins abouties. Pourquoi ce décor unique et pesant qui écrase l'intimité nécessaire de certaines scènes ? Comment justifier ces costumes qui mélangent les époques sans jamais créer de sens, reléguant la guerre de Trente Ans à un vague prétexte ? On peine à suivre le fil rouge (ou devrions-nous dire le fil noir) de cette lecture. La direction d'acteurs, souvent figée, laisse les interprètes livrés à eux-mêmes, errant dans ce labyrinthe conceptuel sans parvenir à habiter pleinement leur personnage.

Mais le plus gros tollé concerne le traitement infligé à la partition. Les coupures sont nombreuses et parfois incompréhensibles. Pourquoi avoir ainsi charcuté le ballet de *La Nuit de Walpurgis*, le vidant de sa substance chorégraphique et symphonique ? Pire, certains récitatifs sont tronqués, brisant la ligne mélodique si chère à Gounod. On a le sentiment que le metteur en scène a voulu adapter l'œuvre à son propos, plutôt que de servir la vision du compositeur. Une mutilation qui laisse un goût d'inachevé et de frustration.



Si la partie scénique déçoit, le plateau vocal, lui, a relevé le défi avec *brio*... à une exception près, et de taille, car dès son entrée en scène l'on est inquiet pour **Thomas Bettinger**, qui prêtait ses traits au docteur Faust. De manière inhabituelle, ce soir la voix a semblé pâle et le timbre oblitéré par un voile persistant. La maladie, sans doute, était tapie dans l'ombre, et l'aigu, ce fleuron du rôle, n'a jamais réussi à s'épanouir. Chaque tentative dans le registre suraigu était émise à l'arraché, peinant à sortir et flirtant avec la justtesse. Face à une telle fragilité, on ne peut avoir que de l'empathie pour l'artiste, mais objectivement, la prestation était en deçà des exigences du rôle.

Heureusement, tout autour, c'est le firmament qui s'invitait sur la scène tourangelle. La Marguerite de **Vannina Santoni** fut tout simplement miraculeuse. La soprano corse, rayonnante, a déployé une palette expressive d'une richesse folle. Sa voix, d'une pureté cristalline dans la *ballade du roi de Thulé*, a su se faire plus charnelle et dramatique au fil des actes. Son « *Air des bijoux* » fut un moment de grâce, une éblouissante démonstration de technique et d'émotion. Elle porte

littéralement la production sur ses épaules, faisant oublier par son jeu intense les approximations de la mise en scène.

Face à elle, le Méphisto de **Luigi de Donato** s'impose comme une véritable bête de scène. Le comédien est « *hénaurme* », habité, brûlant les planches avec une présence animale. On connaissait le chanteur dans le répertoire baroque, mais sa métamorphose en diable gounodien est une réussite totale. La voix est ample, sombre, souple, avec un français et une prosodie d'une netteté exemplaire. Son « *Veau d'or* » a fait trembler les murs, et son ironie mordante a insufflé une énergie vitale à un spectacle qui en manquait cruellement.

Mais ce qui fait vraiment la force de cette distribution, c'est l'attention portée aux seconds rôles, tous confiés à des artistes de premier plan, et c'est là l'une des grandes réussites de la soirée. Le Valentin d'**Anas Seguin** est une véritable révélation. Le baryton prête à ce personnage souvent monolithique une intensité dramatique et une élégance de phrasé rares. Sa projection vocale est percutante, et il incarne avec une vérité désarmante la camaraderie du premier acte avant de noircir son timbre avec une haine poignante dans la malédiction finale. On a beaucoup aimé sa présence scénique, notamment dans la confrontation avec sa sœur déshonorée. C'est assurément l'un des grands moments de la représentation. Face à lui, en Siébel, la mezzo-soprano (corse aussi !) **Éléonore Pancrazi** est d'une délicatesse infinie. À peine a-t-elle quitté les habits d'un autre travesti (Stéphano dans *Roméo et Juliette* du même Gounod au TCE il y a quelques jours...) qu'on la retrouve ici en jeune amoureux transi, avec une justesse stylistique confondante. Son timbre clair et poétique distille les couplets de la romance « *Si le bonheur* » (heureusement maintenue dans cette version) avec une telle douceur qu'elle en devient bouleversante. On ne saurait trop saluer son engagement et la qualité de son chant, tout en finesse.

Julie Pasturaud, spécialiste des rôles de caractère, fait de

sa Dame Marthe une duègne truculente et pleine de vie. Elle apporte une touche de légèreté bienvenue et joue la comédie avec un à-propos réjouissant, formant avec Luigi De Donato un duo comique détonant. Quant à **Jean-Gabriel Saint-Martin**, il est presque sous-distribué dans le rôle de Wagner, tant ses moyens sont prometteurs (depuis un certain temps déjà...). Sa voix de baryton a du métal, du relief, et il impose une présence scénique immédiate. On reste un peu frustré que sa *Chanson du Rat* soit interrompue, car on aurait savouré davantage de ce timbre si affirmé, qui ferait un excellent Valentin !

Il faut enfin saluer la prestation exceptionnelle des **Chœurs de l'Opéra de Tours**, renforcés par ceux de **l'Opéra Royal de Versailles**. Préparés par **David Jackson**, ils sont d'une homogénéité et d'une vaillance exemplaires, que ce soit dans la kermesse endiablée ou dans les moments plus solennels. Leur engagement scénique et vocal contribue puissamment à l'ampleur des grandes scènes collectives. Ajoutons que l'**Académie de danse baroque de l'Opéra Royal** apporte une énergie bienvenue à ce qui subsiste de la *Nuit de Walpurgis*, dans une chorégraphie classique mais efficace de **Reveriano Camil**.

Reste le *climax* de cette soirée en demi-teinte : la fosse... Et quel sauveur ! **Laurent Campellone**, directeur général et artistique de **l'Opéra de Tours**, connaît son **Orchestre Symphonique Région Centre-Val de Loire/Tours** sur le bout des doigts. Mieux, il le couve du regard, le porte, le guide avec une précision d'orfèvre. Sous sa baguette enamourée, la phalange tourangelles livre une prestation somptueuse. Les cordes sont chatoyantes, les vents délicats, et la direction, à la fois rigoureuse et passionnée, épouse chaque inflexion du chant. Campellone tire des couleurs variées de sa phalange, obtenant des merveilles de ses musiciens, et rappelle à tous que la véritable âme de cet opéra réside d'abord dans sa partition. C'est lui, en définitive, qui a cimenté les talents et permis à cette somptueuse distribution de s'épanouir.

Malgré les bémols, le public tourangeau, lui, a choisi : il a longuement acclamé les vrais triomphateurs de la soirée !



CRITIQUE, opéra. TOURS, Grand-Théâtre (du 4 au 8 mars 2026).
GOUNOD : Faust. T. Bettinger, V. Santoni, L. De Donato, A. Seguin, E. Pancrazi... Jean-Claude Berutti / Laurent Campellone.
Crédit photographique © Marie Pétry

CRITIQUE, théâtre.
MONTPELLIER, Opéra Comédie,

les 5, 6 et 7 mars 2026. MOLIERE : Dom Juan. Xavier Gallais (Dom Juan)... Macha Makeïeff (mise en scène)

Pour une série de trois représentation (du 5 au 7 mars), l'Opéra Comédie de Montpellier accueillait « *Dom Juan* » de Molière dans une mise en scène de Macha Makeïeff. Porté par un Xavier Gallais incandescent (dans le rôle-titre), ce spectacle est un choc esthétique et une relecture passionnante du mythe.

Sur la scène de l'Opéra Comédie, il n'y a ni château en Sicile ni grands appartements. Il y a un lit. Un lit aux draps défaits, permanent, central, comme l'ancre d'un fauve ou le sanctuaire profane d'un prédateur. C'est par cette image forte que Macha Makeïeff signe d'emblée la couleur de son « *Dom Juan* » : nous ne sommes pas ici chez un simple séducteur, mais dans la chambre des aveux d'un homme aux abois, traqué, reclus. La metteuse en scène, fidèle à son style visuel ciselé, nous plonge dans un XVIII^e siècle trouble, celui des *Liaisons dangereuses* et du Marquis de Sade, pour éclairer notre présent avec une acuité confondante.

Dans ce décor unique baigné de clairs-obscurs, les fantômes ne tardent pas à apparaître. Fidèle au texte de Molière, la mise en scène en déploie pourtant une puissance inédite, « *transformant la pièce en un ballet d'ombres et de désirs* ». Les personnages secondaires deviennent des spectres obsédants, peuplant l'espace mental de ce Dom Juan en fuite. La musique,

la lumière, les costumes – tous superbes – tout concourt à créer une atmosphère à la fois baroque et onirique, où le rire, souvent, jaillit, mais se mêle immédiatement à l'étrangeté la plus profonde.



Au cœur de ce tourbillon, **Xavier Gallais** est un Dom Juan monumental. Loin du tombeur fringant et superficiel, il incarne un libertin au bord du gouffre, à la fois monstrueux et pathétique, d'une élégance cynique et d'une noirceur fascinante. On le perçoit comme un homme « empêché » que Macha Makeïeff a voulu explorer, un grand seigneur méchant homme qui se consume lui-même à force de défier le ciel et les hommes.

Face à lui, la distribution, sans la moindre fausse note, est une véritable troupe au service de cette relecture. **Vincent Winterhalter** incarne un Sganarelle complexe, bien loin du simple benêt. Il est le miroir terrien, complice et révolté,

de ce maître en perdition. Mais la grande révélation de ce spectacle est peut-être du côté des femmes. **Irina Solano** est une Elvire bouleversante d'intensité ; elle n'est pas une victime éplorée mais une femme révoltée, dangereuse, dont la colère fait vaciller les murs du libertin. Autour d'elles, **Xaverine Lefebvre** (tour à tour Charlotte et un Commandeur impressionnant), **Vanessa Missé** (Mathurine) ou encore **Jeanne-Marie Lévy**, présence musicale troublante, forment un chœur de femmes bafouées qui recomposent les morceaux de ce miroir brisé qu'est l'âme de Dom Juan. La distribution masculine est tout aussi précise, avec un **Pascal Ternisien** en père digne et pitoyable, un **Joaquim Fossi** et un **Anthony Moudir** parfaits dans leurs rôles multiples.

Ce qui saisit ici, c'est la manière dont **Macha Makeïeff** parvient à être à la fois fidèle et inattendue. Elle respecte la lettre de Molière mais en libère l'esprit le plus subversif. Elle fait de ce *Dom Juan* une œuvre résolument moderne, qui questionne sans anachronisme la prédation, le consentement, et l'émancipation des femmes. La Révolution gronde en coulisses, et l'on sent que ce monde d'aristocrates décadents va bientôt voler en éclats. Ce « *Dom Juan* » est l'expérience rare d'un théâtre total, où le texte classique dialogue avec une esthétique puissante. Un spectacle élégant et troublant, où le vertige de la liberté se paie au prix fort. À ne manquer sous aucun prétexte lors de ses prochaines reprises un peu partout dans l'hexagone !

CRITIQUE, théâtre. MONTPELLIER, Opéra Comédie, les 5, 6 et 7 mars 2026. MOLIERE : Dom Juan. Xavier Gallais (Dom Juan)... Macha Makeïeff (mise en scène). Crédit photographique (c) Juliette Parisot

**CRITIQUE, opéra. ROUEN,
Théâtre des Arts, le 5 mars
2026. TCHAÏKOVSKI : Iolanta
[1892], version de concert.
Mané Galoyan, Bogdan Volkov,
Ilia Kazakov,... Chœur accentus
/ Opéra Orchestre Normandie
Rouen / Orchestre de l'Opéra
Normandie Rouen, Ben
GLASSBERG [direction]**

Le Théâtre des Arts de Rouen affiche une formidable *Iolanta*, un ouvrage solaire d'autant plus apprécié qu'il est très rare. Le dernier opéra de Piotr Ilitch Tchaïkovsky n'a jamais été plus en phase avec les dernières évolutions de nos sociétés : il questionne la place de la

femme dans un milieu dominé par les hommes. L'action du livret rédigé par le frère du compositeur, Modest, réalise l'émancipation d'une jeune femme aveugle, recluse qui grâce au miracle d'une rencontre fortuite, découvre l'amour et renaît à la lumière...

Photos © Caroline Dautre / Opéra de Rouen

Passionnante Iolanta



Sur la scène du **Théâtre des Arts de Rouen**, le chef **Ben GLASSBERG** accomplit un véritable tour de force orchestral. Le travail est d'autant plus passionnant que la disposition sans mise en scène, expose directement le travail des instruments et des chanteurs. Sans parasitage visuel, le travail opéré sur les couleurs, les

accents, l'enchaînement des tableaux... est pleinement audible, sur la scène et non plus en fosse. Jusqu'au réglage des cuivres (trombones et trompettes à cour), marquant l'arrivée

des chevaliers ou de la garde royale, colorant tout du long le drame d'une note chevaleresque et guerrière. L'arrière fond est un jeu d'alliances entre le roi René de Provence et le duc Robert de Bourgogne.

Car outre la progression orchestrale de plus en plus brillante, des ténèbres de la solitude à la lumière de la liberté, le chef pour sa dernière réalisation lyrique in situ, exprime le feu passionnel de Tchaïkovski, son embrasement instrumental avec au cœur de cette passion spécifique et qui va croissante, la scène où Godefroy, chevalier de Bourgogne [Vaudremont], perdu dans les montagnes, aux côtés de son ami Robert, expose son idéal virginal : la femme qu'il attend et qu'il espère : l'activité et la plasticité de l'Orchestre, nerveux, éloquent, suractif, exulte entre ivresse et élégance avec un rare sens du détail, un souffle vital qui porte et dynamise la confession du jeune chevalier. La vélocité aérienne des cordes superbement agile révèle tout le métier de Tchaïkovski, grand alchimiste des vertiges de la passion. Il dépose dans cette séquence particulièrement fouillée, tout son art suprême de la finesse émotionnelle. Ce que comprennent idéalement, chef et instrumentistes.

Lumineuse passion *alla Tchaïkovsky*

Emblèmes de cette passion *alla Tchaïkovski*, le duo entre Iolanta et Vaudremont est le cœur psychologique et dramatique de la partition avec, source d'un croissant miroitement orchestral, le soutien du jeune homme, son accompagnement pas à pas, aux côtés de la recluse ; l'encouragent sans faiblir, dans sa quête de la lumière, un cheminement qui l'a mène symboliquement vers son destin, pour qu'elle accomplisse, en

femme libérée, son être profond.

Ténor ardent et d'une vaillance non moins éclatante, l'ukrainien **BOGDAN VOLKOV**, tout porté par son désir naissant, irradie littéralement la scène, fouillant son personnage dont il exprime les aspirations profondes. En catalyseur foudroyé, il révèle à Iolanta ce qu'elle ne soupçonnait pas être. Son timbre solaire est le mieux adapté pour révéler à la jeune princesse l'éclat des splendeurs visuelles qui lui ont été confisquées jusque là. Le ténor ukrainien éblouit d'une énergie juste, un chant enivré et sobre qui nuance le rôle et l'écarte d'un simple faire valoir de l'héroïne. À contrario, le chanteur assume pleinement l'épaisseur de son personnage qui comme celui de Iolanta, n'est animé que par une seule force : l'amour. Une source miraculeuse qui porte et nourrit toute l'activité de la partition et qui inspire au plus haut point Tchaïkovsky.

Dans ce sens, les deux héros de la soirée (Iolanta et Vaudrémont) compensent la faillite d'un autre duo, celui là qui les précède dans le catalogue lyrique de Piotr Illiytch : Onéguine et Tatiana dans *Eugene Onéguine*, deux êtres auxquels contrairement à ce soir, sont écartés de toute rencontre simultanée, de tout amour partagé. On pense aussi au personnage de Lenski (autre rôle d'Eugène Onéguine et que chante également le ténor Ukrainien), autre âme sacrifiée, brûlée et terrassée par un amour avorté.

Rien de tel ce soir sur le planches du Théâtre desArts, dans cette Iolanta miraculeuse, où Tchaïkovski semble [enfin] permettre à ses héros de vivre le grand amour, l'unique, celui idéal qui permet aux élus de se reconnaître et de se dépasser.

Aucun des chanteurs ne déçoit. Le plateau réunit contribue grandement à la réussite de cette version de concert. Le roi de la basse **ILIA KAZAKOV**, père de l'héroïne, affirme une remarquable présence vocale : élégance, puissance, noblesse du timbre (il a fait d'ailleurs un excellent Prince Grémine d'*Eugène Onéguine*). C'est avec le ténor ukrainien, le pilier

de la distribution.



Ben

Cassberg et Bogdan Volkov

Compère de Godefroy, Robert, duc de Bourgogne bien que fiancé à Iolanta, préfère sa chère Mathilde de Lorraine ; fluide et suave, le baryton **VLADISLAV CHIZHOV** s'accorde Idéalement au ténor dont la flamme et le désir ardent, l'amène à renoncer à Iolanta.

Justement dans le rôle titre, **MANÉ GALOYAN** est loin de démeriter : voix chaude et suave, homogène sur l'ensemble de la tessiture ; pourtant face à la métamorphose inscrite dans le personnage et sa quête viscérale qui la transforme profondément, on aurait attendu intensité et incarnation plus expressives et engagées ; aux côtés de son fabuleux partenaire, son incarnation reste trop sage. Tous les rôles secondaires sont d'excellente tenue : le docteur maure Ibn Hakia prêt à soigner la princesse (**Thomas Lehman**), l'écuyer du

roi Alméric (**Maciej Kwaśnikowski**), Bertrand (**Nicolas Legoux**), Martha (**Lucile Richardot**), Laura (**Anne-Lise Polchlopek**, récemment applaudie dans La Passagère de Weinberg / Vlasta, en création française au Capitole de Toulouse)... Le Choeur requis (**accentus / Opéra Normandie Rouen**) réalise l'enveloppe chorale avec transparence et nuance, en tout point parfaitement calibré aux indications du chef, y compris dans le finale, traité comme une marche triomphale.

Plateau luxueux, orchestre suractif et d'une exceptionnelle éloquence, ce dès son début dans l'introduction où règnent les éclairs fauves des bois et des cuivres, amorcée par le cor anglais, qu'accompagnent en teintes sombres, bassons et clarinette. Les timbres dramatiques et enchanteurs s'affirment au fur et à mesure d'une soirée mémorable. Le grand frisson tchaïkovskien, – et fait unique dans son œuvre, l'accomplissement du miracle amoureux, s'est pleinement déployé ce soir.



Mané

Galoyan (Iolanta) et Bogdan Volkov (Vaudrémont)

Encore une date ce samedi 7 mars 2026 à 18h. Pour le duo
solaire de plus en plus éclatant et pour
la ciselure fiévreuse de l'orchestre –

Réservez directement sur le site de
l'Opéra Orchestre Normandie Rouen OONR :
[https://www.operaorchestrenormandierouen.fr/
r/programmation/iolanta-tchaikovsky/](https://www.operaorchestrenormandierouen.fr/programmation/iolanta-tchaikovsky/)



BONUS – LIRE aussi notre ENTRETIEN avec le chef Ben GLASSBERG :

<https://www.classiquenews.com/entretien-avec-ben-glassberg-a-propos-de-iolanta-de-tchaikovsky-a-laffiche-de-lopera-orchestre-normandie-rouen-les-5-et-7-mars-2026/>

c'est le dernier projet lyrique que je fais en tant que Directeur musical de l'Opéra Orchestre Normandie Rouen. Donc cela représente la fin de notre voyage ensemble dans ce répertoire. Après six années de répertoire lyrique très divers, j'ai voulu terminer avec une pièce où la musique est vraiment au centre.

France Musique annonce la diffusion du streaming, le 16 mai 2026.

LIRE AUSSI notre présentation de **IOLANTA** de Tchaïkovski à l'affiche du Théâtre des Arts de Rouen, les 5 puis 7 mars 2026 :

<https://www.classiquenews.com/opera-orchestre-normandie-rouen-tchaikovsky-iolanta-les-5-et-7-mars-2026-mane-galoyan-thomas-lehman-bogdan-volkov-ben-glassberg-version-de-concert/>

Une jeune princesse aveugle, Iolanta, protégée du monde par son père, vit recluse dans un jardin magique. Doit-on lui dire qu'elle est aveugle ? Pour autant, préservée et solitaire, l'héroïne doit-elle être écartée de tout amour ? De l'ombre à la pleine lumière... Sa rencontre avec un jeune homme (le Chevalier Vaudémont) promet une métamorphose imprévue... et l'accomplissement de son destin.

PROCHAIN CONCERT ÉVÉNEMENT A ROUEN

Prochain événement à l'affiche du Théâtre des Arts de Rouen / Opéra Orchestre Normandie Rouen OONR



LE CHANT DE LA TERRE, mars 2026 :

Les 13, 14, 15 mars 2026. MAHLER : Le Chant de la terre. Nicky Spence (ténor), Beth Taylor (mezzo), Antony Hermus (direction)

<https://www.classiquenews.com/opera-orchestre-normandie-rouen-les-13-14-15-mars-2026-mahler-le-chant-de-la-terre-nicky-spence-tenor-beth-taylor-mezzo-antony-hermus-direction/>

Le programme se dédie à la beauté de la Nature, mystérieuse, réconfortante, et à la profondeur des émotions humaines qui inspire à Gustav Mahler, en 1909, l'un des cycles pour voix et grand orchestre, parmi les plus saisissants jamais écrits : Le Chant de la terre

Bonus

Entretien avec le chef Antony Hermus :

<https://www.classiquenews.com/category/entretiens/chefs-d-orchestre/>

En prélude aux concerts des 13 et 14 mars 2026, le maestro

invité de l'Orchestre de l'Opéra Normandie Rouen, précise le travail avec l'Orchestre, le chemin vers lequel conduire les instrumentistes, en transparence et fluidité, dans la suspension d'un souffle... Comment réussir à concilier voix des deux solistes et puissance flamboyante de l'orchestre ? ... dans une attention constante au sens des poèmes et dans l'esprit d'un seul organe collectif... Explications



CRITIQUE, concert. BORDEAUX, Auditorium, le 5 mars 2026. MOUSSORGSKI / CHOSTAKOVITCH. Orchestre National Bordeaux Aquitaine, Olga Syniakova (mezzo), Keri-Lynn Wilson

(direction)

Quelle soirée mémorable, hier soir 5 mars à l'Auditorium de Bordeaux, qui est devenu – le temps d'un concert – un cœur qui battait à l'unisson avec l'âme ukrainienne. Quelle excellente idée d'avoir conçu ce programme comme un cri de paix et de résistance, mêlant œuvre contemporaine saisissante de Yevhen Stankovych (*Dnipro*), « *Les Chants et Danses de la Mort* » de Modest Moussorgski et la magistrale 8ème Symphonie (1943) de Dmitri Chostakovitch.

La première pièce n'était pas seulement de la musique, mais surtout une invocation : on voyait le fleuve, on sentait la terre ukrainienne, meurtrie mais debout, traverser la salle par la grâce d'une orchestration moderne et viscérale, faisant émerger un frisson collectif qui a parcouru le public. Puis est arrivée une seconde révélation : la mezzo-soprano ukrainienne **Olga Syniakova**. Son interprétation des *Chants et danses de la Mort* de Moussorgski a littéralement arrêté le temps. Sa voix, tour à tour veloutée et déchirante, a habité chaque mot, chaque silence. Elle n'a pas chanté la mort, elle lui a fait face, avec une fierté et une émotion contenue qui vous prenaient aux tripes. Un moment d'une beauté tragique absolue, salué par un silence respectueux avant que le public n'explose en vivats !

Et puis, la seconde partie. La *Huitième Symphonie* de Chostakovitch, ce monument de douleur et de rage. Sous la baguette de la cheffe canadienne (d'origine ukrainienne) **Kerilynn Wilson**, fondatrice de l'*Ukrainian Freedom Orchestra* et qui porte cette musique dans sa chair, l'**Orchestre National Bordeaux Aquitaine** a répondu présent avec une ferveur

bouleversante. Mais pour comprendre ce que nous avons ressenti, il faut se souvenir de la naissance de cette œuvre, écrite à l'été 1943, au cœur des heures les plus sombres de la *Seconde Guerre mondiale*, alors que l'armée soviétique commence tout juste à repousser les nazis après l'effroyable bataille de Stalingrad. Chostakovitch ne compose pas une symphonie de victoire. Lui-même disait vouloir « *recréer le climat intérieur de l'être humain, assourdi par le gigantesque marteau de la guerre* ». C'est cette humanité brutalisée que **Keri-Lynn Wilson** a choisi de faire résonner, avec une ferveur et une authenticité bouleversantes.

Cette *Symphonie* en cinq mouvements est un arc tendu entre la tragédie la plus noire et une survie chancelante. Dès les premières secondes, le choc est total. Le motif initial, joué *fortissimo* à l'unisson par les cordes graves, s'impose comme un glas, une motif de la destiné » implacable : c'est le fracas du monde qui s'effondre. Puis, de ce chaos primaire, émergent des îlots de douleur : un thème lyrique, presque suppliant, aux cordes. Mais la machine infernale se remet en marche. Ce premier mouvement, long de près de trente minutes, est un voyage angoissant. Keri-Lynn Wilson a construit une tension *hitchcockienne*, avec des frottements harmoniques qui vous prennent aux tripes. Le *climax*, lorsque toute la puissance de l'orchestre se déchaîne, était d'une violence inouïe, le *piccolo*, telle une baïonnette sonore, transperçant la masse orchestrale. Et puis, après ce cataclysme, le silence. Un long et déchirant solo de cor anglais s'élève, comme une plainte funèbre sur un champ de ruines : ce n'est plus de la musique, c'est un corps qui pleure ses morts.

Après l'immensité du premier mouvement, le deuxième surgit comme une hallucination. C'est une marche, mais une marche de spectres : un rythme saccadé, presque mécanique, s'installe. On y entend des échos de danses populaires, mais grotesquement déformées. C'est le règne de l'absurde et de la menace. Sous la baguette de Wilson, les cordes avaient ce poids sinistre,

cette lourdeur de fantômes enchaînés, tandis que les bois, notamment les piccolos narquois, ricanaien sur les décombres. C'est un mouvement d'une ironie cinglante, comme si Chostakovitch se moquait de l'horreur pour ne pas en pleurer. L'ONBA a rendu cette ambiguïté avec une précision diabolique, créant un malaise fascinant.

Dans le 3ème mouvement, plus de répit. Fini la danse, place au cauchemar éveillé. C'est un mouvement de pur mécanique, une *toccata* infernale où le rythme obsédant des cordes évoque une machine implacable, un rouleau compresseur qui écrase tout sur son passage. L'énergie est survoltée, fiévreuse. La cheffe canadienne a littéralement déchaîné les forces de la phalange bordelaise. La section des cuivres, impériale, lançait des appels désespérés qui se perdaient dans la furie mécanique. La tension monte, monte encore, jusqu'à un point de rupture. Et là, le *gong* frappe. Un coup de *tam-tam* d'une puissance tellurique qui ouvre un abysse. C'est le *climax* d'autodestruction, l'instant où tout vole en éclats. Un moment de pure apocalypse sonore dont le public sort sonné..

Après le cataclysme, le désert. Le quatrième mouvement s'ouvre sur ce silence assourdissant. C'est une passacaille, une forme ancienne basée sur une phrase qui se répète inlassablement à la basse, tirée des premières mesures de la *Symphonie*. Sur ce lit de douleur, des voix solitaires s'élèvent : un basson, une flûte... Elles semblent marcher sur les ruines, constater l'ampleur de la désolation. Ce n'est plus la fureur de la bataille, c'est le deuil. La musique est d'une beauté spectrale, d'un dépouillement qui serre le cœur. L'orchestre atteint là des sommets d'intériorité. Chaque soliste, porté par un public d'une écoute religieuse, semblait improviser sa propre lamentation. On pouvait y voir, avec une acuité déchirante, un écho aux villes ukrainiennes martyrisées, aux champs de ruines laissés par la guerre. C'était à la fois insoutenable et d'une noblesse infinie.

Le *finale* s'enchaîne sans interruption. On pourrait s'attendre

à une apothéose guerrière, à un triomphe à la Beethoven. Il n'en est rien. Une clarinette esquisse une mélodie enfantine, fragile, dans une tonalité de *Do majeur* qui semble presque naïve. Un basson solo tente un pas de danse paysanne, maladroitement. Ce n'est pas la joie de la victoire, c'est le balbutiement d'un survivant qui cherche la force de continuer. La musique essaie de se faire légère, mais l'ombre des mouvements passés plane encore. Quelques sursauts de tension rappellent que la menace n'a pas disparu. Et puis, tout s'éteint. La *Symphonie* s'achève non pas dans un fracas triomphal, mais dans un murmure, un *pianissimo* extrême, sur une note tenue, suspendue. Le héros est vivant, mais orphelin... C'est une fin d'une honnêteté bouleversante, sans fard ni espoir facile.

Lorsque la dernière note s'est éteinte, le silence s'est d'abord installé. Personne n'osait respirer, comme pour ne pas briser le sortilège. Puis l'explosion, et des rappels qui se sont multipliés, les bravos ont fusé pour les valeureux musiciens de l'ONBA et la cheffe **Keri-Lynn Wilson**. Puis, **Emmanuel Hondré**, le directeur de l'Opéra National de Bordeaux, est monté sur scène, pour délivrer quelques mots qui ont scellé cette évidence : Bordeaux est une ville solidaire, et la culture en est le plus puissant des vecteurs. Bien plus qu'un concert, cette soirée musicale a été un acte de foi, un vibrant plaidoyer pour la liberté... et l'une de ces soirées dont on sort lessivé, mais le cœur grand ouvert et l'âme plus forte.

Chapeau bas les artistes – et **Slava Ukraini** !



**CRITIQUE, concert. BORDEAUX, Auditorium, le 5 mars 2026.
MOUSSORGSKI / CHOSTAKOVITCH. Orchestre National Bordeaux
Aquitaine, Olga Syniakova (mezzo), Keri-Lynn Wilson
(direction). Crédit photographique (c) Emmanuel Andrieu**

CRITIQUE, opéra. LIEGE, Opéra

Royal de Wallonie (du 27 février au 7 mars 2026). TCHAIKOVSKI : La Dame de Pique. A. Soghomonyan, O. Maslova, K. Kutasi, N. Zemlianskikh... Marie Lambert-Le Bihan / Giampaolo Bisanti

L'Opéra Royal de Wallonie propose en ce moment une nouvelle production de *La Dame de pique* de Piotr Ilitch Tchaïkovski de belle eau. Portée par la baguette tout feu tout flamme de Giampaolo Bisanti, et une distribution slave de haut vol, cette soirée a été un choc musical et émotionnel, malgré une lecture scénique de Marie Lambert-Le Bihan qui, pour intéressante qu'elle soit par instants, n'a pas su totalement épouser la profondeur de la partition.

Dès les premières mesures, la fosse liégeoise vibre sous l'impulsion de **Giampaolo Bisanti**. Le directeur musical de la maison wallonne signe une direction d'une clarté et d'une chaleur remarquables. On connaissait son affinité avec le répertoire italien, mais sa lecture de ce chef-d'œuvre russe force l'admiration. Il trouve l'équilibre parfait entre la marche inexorable du destin, l'intimité des tourments psychologiques et la splendeur mélancolique de la musique. L'Orchestre Royal de Wallonie-Liège, somptueux, chante et

rugit avec une précision horlogère, offrant un écrin de velours et de feu à ce drame fiévreux.

Face à cette vague sonore, une distribution vocale d'exception, majoritairement russe, apporte une authenticité et une intensité dramatique rares. Le personnage d'**Herman**, incarné par le ténor arménien **Arsen Sghomanyan**, est une véritable révélation. Sa stature scénique et son timbre cuivré, capable de se fondre dans des notes émises avec une grande douceur pour les rêveries amoureuses avant d'exploser dans des accents de désespoir saisissants, font de lui un héros pouchkinien totalement habité. Son incarnation de la folie montante est d'une vérité confondante, sans jamais forcer le trait, portée par un chant souverain. Face à lui, la Lisa de **Olga Maslova** est un modèle de ligne de chant et de présence. Sa soprano, à la fois puissant et lyrique, déploie des aigus cristallins et une rondeur émouvante dans les graves. Son air près de la Volga est un moment de grâce absolue, déchirant de sincérité, avant que la tragédie ne l'engloutisse.

Nikolaï Zemlianskikh prête à son Prince Yeletski une noblesse et une élégance vocale sans faille. Son air du deuxième acte (« *Je vous aime* ») est un modèle de *legato* et de dignité blessée, arrachant les premiers bravos mérités de la soirée. La vieille Comtesse est ici incarnée par la jeune chanteuse **Olesya Petrova**, très bien grimpée. Sa voix de mezzo, sombre et granitique, semble porter tout le poids de l'histoire et du destin. Sa présence fantomatique est aussi glaçante qu'hypnotique, et son apparition finale dans la chambre d'Herman est un grand moment de frisson. La Pauline de la mezzo Roumano-Hongroise **Judit Kutasi** offre à Pauline son mezzo chaleureux et opulent, qui illumine le duo champêtre. Son timbre corsé et sa présence scénique font des « *Confidences* » un moment délicieux de nostalgie. Mention spéciale également au Tomski d'**Alexey Bogdanchikov**, dont la basse puissante et autoritaire donne une stature magnétique au

récit de la légende de la Dame de pique, tandis qu'**Alexey Dolgov** ne fait qu'une bouchée de son rôle de Tchekalinsky. Le reste de la distribution est à l'unisson, c'est à dire excellent !

Si la fosse et le plateau de l'Opéra Royal de Wallonie tutoient les sommets avec cette *Dame de pique*, la lecture qu'en propose la metteuse en scène **Marie Lambert-Le Bihan** ressemble à ces jeux de cartes où les plus belles mains côtoient les plus mauvaises donnes. Son travail, audacieux et plastiquement séduisant, alterne trouvailles lumineuses et choix déroutants, au point de créer une véritable schizophrénie scénique qui, loin de desservir l'œuvre, en épouse étrangement les méandres fiévreux. D'emblée, le regard de la plasticienne frappe par sa cohérence esthétique. Lambert-Le Bihan signe des tableaux d'une beauté formelle saisissante, où la lumière joue un rôle presque surnaturel. Les scènes de foule, notamment au bal costumé, sont réglées avec une précision chorégraphique qui évoque les grands maîtres de la peinture russe : ces invités figés dans des poses hiératiques, ces costumes somptueux qui semblent tout droit sortis d'un tableau de Répine, créent une atmosphère à la fois luxuriante et mortifère, parfaitement en phase avec la décadence de l'Empire décrit par Pouchkine.

L'idée de confronter le monde onirique d'Herman à la rigidité sociale de Saint-Pétersbourg trouve une traduction intelligente dans ces scènes où les figurants, telles des poupées-automates, évoluent avec une lenteur mécanique. On songe à un ballet macabre, une ronde fantomatique qui préfigure admirablement la descente aux enfers du héros. Le final, où Herman erre seul sur un plateau nu baigné d'une lumière blafarde tandis que les ombres du passé défilent en surimpression, possède une puissance évocatrice rare. C'est du grand art, minimaliste et déchirant. Autre réussite : le traitement du personnage de la Comtesse. Vieillardie effrayante, elle semble évoluer dans une dimension parallèle,

ses apparitions étant systématiquement soulignées par un jeu d'ombres et de lumières qui la rend presque spectrale avant même sa mort. La scène de la chambre, où son fantôme apparaît à Herman, est un modèle de suspense et de retenue : pas d'effets grand-guignolesques, juste une présence qui s'impose dans un halo glacé, glaçant littéralement le public.

Sa mise en scène laisse pourtant un goût mitigé, celui d'un spectacle qui peine à trouver son rythme et sa pleine incarnation. Le premier écueil tient à l'espace lui-même. La scénographie, épurée jusqu'à l'abstraction, joue la carte de la neutralité : quelques pans de murs mobiles, des rideaux qui se déplacent, un sol noir qui absorbe la lumière. Cette sobriété pourrait servir le drame psychologique, mais elle finit par donner le sentiment d'un non-choix, d'une esthétique de remplacement qui ne prend pas parti. On ne sait trop si l'on est dans le Saint-Petersbourg impérial, dans l'esprit tourmenté d'Hermann ou dans un hors-lieu intemporel. Le flou artistique, s'il est revendiqué, n'est pas ici suffisamment habité pour devenir signifiant.

Mais le point le plus problématique concerne sans doute le travail avec les interprètes. Si l'on sent une volonté de diriger les chanteurs, de les inscrire dans une gestuelle précise, le résultat peine à convaincre. Les déplacements paraissent souvent convenus, les attitudes trop apprêtées, comme si une grille chorégraphique avait été plaquée sur les personnages sans vraiment épouser leur psychologie. Les grands moments de tension dramatique – la folie d'Hermann, le suicide de Lisa – manquent de cette urgence viscérale que la musique appelle pourtant de ses vœux. Les chœurs, en particulier, semblent souffrir de cette direction approximative. Massés sans grande imagination, ils occupent l'espace sans vraiment le habiter, donnant parfois l'impression de simples figurants en attente de consigne plutôt que d'une foule habitée par les passions contradictoires que décrit Tchaïkovski.

Reste ainsi une impression paradoxale : malgré ses

maladresses, cette mise en scène n'empêche jamais l'émotion de passer. Peut-être parce que la musique et le chant sont si souverains qu'ils finissent par habiter et dépasser le cadre qu'on veut leur imposer. Au final, cette *Dame de pique* ressemble à son héroïne : fascinante quand elle dévoile ses mystères, agaçante quand elle se perd dans les brumes de ses propres chimères. Mais comme la vieille Comtesse, elle a le mérite de ne laisser personne indifférent. Et c'est peut-être, finalement, le plus beau compliment qu'on puisse lui faire...

CRITIQUE, opéra. LIEGE, Opéra Royal de Wallonie (du 27 février au 7 mars 2026). TCHAIKOVSKI : La Dame de Pique. A. Soghomonyan, O. Maslova, O. Maslova, K. Kutasi, N. Zemlianskikh... Marie Lambert-Le Bihan / Giampaolo Bisanti.
Crédit photographique © J. Berger-ORW Liège

**CRITIQUE, danse. PARIS,
Théâtre de la Ville, le 28
février 2026. ONBASHIRA
DIPTYCH (« Skid » &**

« Thr(o)ugh ») par Damien Jalet et le Ballet du Grand-Théâtre de Genève

Il y a des spectacles qui vous laissent sans voix, le souffle coupé par l'audace et la beauté de ce qui se joue sous vos yeux. La soirée du 28 février 2026 au Théâtre de la Ville a été de celles-là. Damien Jalet, ce chorégraphe belge qui ne cesse de repousser les frontières de la danse, présentait « *Onbashira Diptych* », un diptyque saisissant réunissant « *Skid* » et « *Thr(o)ugh*, interprété avec une virtuosité confondante par le Ballet du Grand Théâtre de Genève.

L'artiste, que nous avons eu tant de fois l'occasion de saluer dans ces mêmes colonnes pour ses collaborations mémorables avec le Grand-Théâtre de Genève, signe ici une œuvre d'une grande puissance. Ces deux pièces puisent leur source dans le rituel ancestral japonais d'*Onbashira*, où des hommes chevauchent d'immenses troncs d'arbres en dévalant les pentes escarpées des montagnes. Un rituel de bravoure et de dépassement de soi dont Jalet s'empare pour nous offrir deux explorations radicalement différentes du danger, de l'équilibre et de la résilience.

Skid (qui signifie « dérapage » en anglais) s'ouvre sur un dispositif scénographique qui prend immédiatement le spectateur à la gorge : un immense plateau incliné à 34 degrés, véritable défi lancé aux danseurs. Sur cette pente blanche, imaginée avec les plasticiens **Jim Hodges** et **Carlos Marques Da Cruz**, la gravité n'est plus une alliée mais une

adversaire constante. Les corps se laissent tomber, glissent, s'effondrent. Les chutes ont la brutalité de la mort, la soudaineté d'un corps qui cède, parfois jusque dans la fosse d'orchestre. Mais peu à peu, une métamorphose s'opère. Face à l'appel du vide, l'instinct collectif surgit. Des alliances se nouent, une cordée humaine se forme. Les danseurs, d'abord vêtus de costumes de ville, endossent des combinaisons noires et deviennent comme des guerriers, presque des samouraïs, inventant des stratégies pour contrer la chute.



Sur la musique électroacoustique de **Christian Fennesz** – un fascinant *remix* des *symphonies* de **Gustav Mahler** – les corps oscillent entre abandon et résistance, accélération et ralentissement. L'immobilité est tout simplement impossible sur ce plan incliné qui transforme chaque mouvement en combat. Et puis vient l'image finale, d'une beauté poignante : un corps nu, fragile, tente de gravir la montagne. Comme sorti

d'un cocon, il renaît sous nos yeux, vacille, se redresse et recommence. Dans *Skid*, la chute n'est pas une fin, mais une prise de conscience. En tombant, on apprend à renaître.

Si *Skid* explore le déséquilibre dans la verticalité, *Thr(o)ugh* l'aborde dans l'horizontalité, avec un dispositif encore plus spectaculaire : un cylindre mobile géant qui évoque à la fois le tronc d'arbre du rituel *Onbashira* et un tunnel, un passage entre deux mondes. La création de *Thr(o)ugh* porte une histoire singulière, qui lui confère une profondeur bouleversante. Damien Jalet a été témoin direct des attentats du 13 novembre 2015 à Paris, alors qu'il se trouvait rue de Charonne. Cette expérience traumatique, impossible à mettre en mots, il l'a articulée par le corps, transformant ce vertige en matière chorégraphique. Le cylindre tournant devient alors le lieu de toutes les menaces, où l'immobilité est synonyme de mort. Les danseurs, à la fois mannequins de *crash-test* et figures fantomatiques, se meuvent dans ce chaos, entre contrôle et déraillement.



Les costumes de **Jean-Paul Lespagnard**, qui se déchirent et se brûlent au fil de la pièce, portent les traces physiques de cette expérience intense. Mais jamais le spectacle ne sombre dans le *pathos*. Au contraire, *Thr(o)ugh* célèbre la vie envers et contre tout. Telle une *catharsis*, le chorégraphe apprivoise des images indélébiles pour éclairer d'un jour nouveau le souvenir le plus sombre de sa vie. La fin de la pièce, apaisée, ouvre sur un espace de réconfort où la relation physique aux autres est le seul rempart contre le chaos.

Ce qui frappe d'abord dans ces deux pièces, c'est l'engagement total des danseurs du **Ballet du Grand Théâtre de Genève**. Leur performance est exceptionnelle : ils évoluent sur des dispositifs qui défient l'entendement, risquant à chaque instant la chute ou l'écrasement, et pourtant ils dansent avec une maîtrise et une grâce qui forcent l'admiration. Leur capacité à lutter avec des forces qui les dépassent tout en créant de la beauté est tout simplement renversante.

On retrouve ici la patte de **Damien Jalet**, cet artiste qui, de *Vessel* à *Planet (wanderer)*, n'a cessé de confronter le mouvement aux éléments, à la nature, aux matières. Mais avec *Onbashira Diptych*, il pousse sa recherche encore plus loin, dans une confrontation directe avec le danger réel. Les spectacles sont des rituels, et les rituels ont une fonction : celle de nous transformer. On ressort de cette soirée *K.O.*, mais régénéré, comme si on avait nous-mêmes traversé l'épreuve et trouvé, au bout du vertige, une forme d'apaisement. Et le chorégraphe belge, une fois de plus, confirme qu'il est bien l'un des chorégraphes les plus audacieux et les plus essentiels de son époque, un alchimiste du mouvement capable de transformer la douleur en beauté, la chute en renaissance.

CRITIQUE, danse. PARIS, Théâtre de la Ville, le 28 février 2026 .« ONBASHIRA DIPTYCH Skid » & « Thr(o)ugh » par Damien Jalet et le Ballet du Grand-Théâtre de Genève. Crédit photographique (c) Gregory Batardon

CRITIQUE, concert. LIEGE, Salle Philharmonique, le 28 février 2026. SALONEN / GERSHWIN / BARTOK. Orchestre Philharmonique Royal de Liège, Hélène Grimaud (piano), Lionel Bringuier (direction)

Après avoir fait vibrer l'Opéra de Nice sous les ovations [il y a seulement huit jours](#), le phénomène Lionel Bringuier a de nouveau suscité l'enthousiasme – cette fois à la Salle Philharmonique de Liège -, puisqu'il possède la double casquette de Directeur Musical de

l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège et de Chef « Honoraire » de l'Orchestre Philharmonique de Nice. Ces vendredi 27 et samedi 28 février 2026, la superbe salle wallonne a vécu deux soirées d'une intensité rare, portées par un programme aussi exigeant que spectaculaire, mettant en miroir le *Concerto en Fa* de George Gershwin et le *Concerto pour Orchestre* de Béla Bartok.

On pouvait se demander comment le jeune et bouillonnant chef d'orchestre français allait pouvoir surpasser l'émotion de la semaine passée, où sa direction de la *Cinquième* de Chostakovitch à Nice avait littéralement électrisé le public niçois. La réponse est tombée, magistrale et péremptoire, en terre liégeoise : **Lionel Bringuier** est en état de grâce, peu importe la phalange qu'il dirige ! Dès les premières mesures d'*Helix* d'**Esa-Pekka Salonen**, donné en « amuse-bouche » avant deux roboratifs concertos, l'atmosphère est sous tension. Cette pièce symphonique de 2005, véritable spirale sonore (*helix* signifie spirale en grec), est un tourbillon d'énergie. La musique tournoie, s'enroule sur elle-même, passant de motifs minimalistes répétés à des éruptions orchestrales d'une sauvagerie contenue. Bringuier, avec une précision d'horloger, sculpte cette matière instable, donnant à voir la mécanique implacable de l'œuvre tout en laissant émerger sa poésie étrange. L'OPRL est soudé, virtuose, et relève ce défi contemporain avec une aisance confondante.

Puis la lumière change. Un piano à queue trône désormais au centre de la scène. Et c'est **Hélène Grimaud** qui fait son entrée. La *star* française du piano, désormais citoyenne du monde depuis ses Etats-Unis d'adoption, n'est pas venue avec un cadeau « tiède ». Elle plonge avec une gourmandise évidente dans le *Concerto en Fa* de Gershwin. Loin d'une simple relecture classique, son interprétation est une véritable

plongée dans l'Amérique des années folles. Dès l'attaque des vents, on sent que la complicité avec Bringuier est totale. Grimaud est chez elle dans cette partition. Son toucher, tour à tour percutant et *jazzy* dans les rythmes endiablés du premier mouvement, devient d'une élégance charmeuse dans la célèbre et langoureuse section intermédiaire. On l'écoute, et on l'imagine arpenter les rues de New York. Le *finale* est un feu d'artifice de complicité : l'orchestre, mené par un Bringuier sur des ressorts, répond avec une verve folle aux étincelles que Grimaud fait jaillir du clavier. Les applaudissements nourris saluent une spécialiste de ce répertoire qui a su en capturer l'âme vagabonde et l'esprit de liberté, et remercie le public par une plus sage et classique *Etude-Tableau* de Rachmaninov.



Mais le véritable Everest de la soirée reste à gravir. Après

l'entracte, place au monstre sacré : le *Concerto pour orchestre* de Béla Bartók. Cette œuvre grandiose et exigeante est un véritable défi lancé à chaque pupitre, un test ultime pour n'importe quelle phalange. Composé en 1943, c'est bien plus qu'un simple concerto : c'est un voyage de l'ombre vers la lumière, une lutte farouche pour la vie. Dès l'introduction mystérieuse des violoncelles et des contrebasses, on sent que l'on va assister à quelque chose de grand. Lionel Bringuier se fait chef d'orchestre et guide spirituel, et déroule la partition avec une clarté confondante. Dans le premier mouvement, il met en lumière ce jeu d'ombres et de lumières, cette marche funèbre qui se transforme peu à peu en un chant d'espoir. Le deuxième mouvement, *Giuoco delle coppie* (Jeu des couples), est un pur bonheur. Les instruments à vent se répondent en paires, avec un humour et une précision rythmique désarmants. On rit presque de tant de malice sonore. Puis vient l'*Elegia*, un moment de recueillement d'une intensité poignante. Bringuier obtient de ses cordes un son d'une profondeur insondable, un lamento qui prend aux tripes. Le quatrième mouvement, *Intermezzo interrotto*, est un régal de sarcasme. La mélodie populaire est brutalement interrompue par une citation moqueuse, et la direction vive et espiègle de Bringuier rend cette « dispute » musicale incroyablement vivante. Enfin, le *Finale* explose. C'est une course effrénée vers la vie, une danse endiablée d'une virtuosité époustouflante. Les cuivres, triomphants, lancent leurs fanfares, les cordes attaquent avec une vigueur sauvage, et les percussions, véritables héros de la soirée, martèlent le rythme avec une jubilation communicative. Sous les doigts de Bringuier, l'OPRL est un seul et même corps, un instrument total, d'une puissance et d'une précision à couper le souffle.

À la dernière note, c'est un triomphe, identique à celui de Nice une semaine plus tôt, qui confirme, si besoin était, que Lionel Bringuier est l'un des chefs les plus passionnants de sa génération !



CRITIQUE, concert. LIEGE, Salle Philharmonique, le 28 février 2026. SALONEN / GERSHWIN / BARTOK. Orchestre Philharmonique Royal de Liège, Hélène Grimaud (piano), Lionel Bringuier (direction). Crédit photographique (c) OPRL & Emmanuel Andrieu

CRITIQUE, concert. TOULOUSE, Halle-aux-Grains, le 21

février 2026. TANEÏEV / TCHAIÛKOVSKI / MIASKOVSKI / SCHUMANN. Daniil TRIFONOV (piano)

C'est une évidence, ce soir les *Grands Interprètes* fêtent l'anniversaire de leurs 40 ans avec le plus extraordinaire pianiste du moment. Un Grand interprète en majesté. On ne pouvait rêver mieux avec Daniil Trifonov. Ce jeune artiste d'origine russe sait avec un art suprême proposer des concerts d'une intelligence rare. Nous avons ainsi été pris par la main pour un voyage musical bouleversant.

Car lorsque Daniil Trifonov met ses doigts sur le clavier, une véritable magie opère. Il n'est plus question de technique, d'instrument, de compositeur. Tout s'oublie pour vivre intensément une aventure musicale des plus riches. Tout est musique et fait oublier les contingences matérielles. La musique est pure et belle, victorieuse. Le *Prélude et Fugue* de **Sergueï Taneïev** est une œuvre courte, bien écrite et paraît d'une simplicité et d'une élégance rare sous les doigts magiques de Trifonov. Puis dans l'*Album d'enfants* de **P. I. Tchaïkovski**, c'est tout le monde de l'enfance, des jouets, des contes et légendes qui se révèle. En choisissant ces pièces courtes et sensées être faciles, Daniil Trifonov ose se passer de toute virtuosité pour aller vers la quintessence de la musique. C'est d'une beauté confondante, d'une émotion délicate et d'une perfection formelle qui sert toujours la délicatesse des propos. Daniil Trifonov va jusqu'à orner la

mélodie de la vieille chanson pour lui donner un caractère versaillais. Il joue avec la partition et avec son public qu'il a séduit jusqu'à présent sans aucun effet de virtuosité. La *Sonate* de **Nikolaï Miaskovski** est plus dramatique et le toucher du pianiste se fait plus profond, les couleurs sont plus épaisses, les nuances plus creusées. Tout le jeu s'amplifie, les sentiments sont plus bouleversants. Lors de l'entracte chacun échange avec son voisin tant le jeu du pianiste a été extraordinaire.

Pour la deuxième partie du concert, **Daniil Trifonov** nous entraîne dans le monde si riche de **Robert Schumann** avec sa *Première Sonate*. Cette interprétation intense, engagée et comme surnaturelle, nous plonge dans l'univers de Schumann. La poésie pure, la joie comme la douleur nous submergent. Le jeune homme s'engage corps et âme dans cette extraordinaire sonate en fa dièse mineur. Dès les premières notes, le jeu intense et profond, le *tempo* engagé et un sentiment noble nous entraînent avec force. Le voyage est fulgurant. La beauté du jeu, les couleurs éclatantes, les nuances creusées, tout le jeu est au service des émotions si complexes mises par Schumann dans sa composition. L'âme du compositeur, celle de l'interprète et celles du public se rencontrent. Jamais personne n'avait entendu cette sonate aussi intensément interprétée dans un jeu si parfait. Le sens de la composition est magnifiquement expliqué. Trifonov allie une maîtrise technique parfaite à une intensité de jeu galvanisante. Il y a le ciel et l'enfer qui luttent, l'amour, la mort, la joie exubérante comme la douleur la plus tragique. Il est rare de vivre aussi intensément un moment musical si parfait ouvrant des émotions si extrêmes. Le programme d'une intelligence remarquable nous a pris par la main pour aller vers un romantisme absolu.

Ce concert est comme un cadeau, un moment de pure grâce qui abolit le temps et l'espace. Le public est si ravi qu'il exulte et obtient trois *bis* absolument bouleversants. Merci à

Daniil Trifonov d'avoir répondu à l'invitation des *Grands Interprètes*. Jamais ces mots n'auront eu un sens si évident.

CRITIQUE, concert. TOULOUSE, Halle-aux-Grains, le 21 février 2026. TANEÏEV / TCHAÏKOVSKI / MIASKOVSKI / SCHUMANN. Daniil TRIFONOV (piano). Crédit photographique (c) Droits réservés