

CRITIQUE, ballet. TOULOUSE, Théâtre du Capitole (du 13 au 19 mars 2026). « 3 CYGNES ». BLANC / GALLOIS / ANSA & BACOVICH par le Ballet du Capitole

Jusqu'à ce jeudi 19 mars, le Théâtre du Capitole vibre au rythme d'une expérience chorégraphique rare. Avec *Trois Cygnes*, la directrice de la danse de l'institution Occitane – Beate Vollack – a eu une idée aussi simple que lumineuse : inviter trois regards contemporains à se pencher sur le berceau du plus célèbre des ballets classiques, *Le Lac des cygnes*. Loin de la simple revisite, le résultat est un triptyque audacieux, où chaque pièce explore une facette du mythe avec une liberté et une inventivité confondantes. Le pari esthétique est relevé haut la main, porté par la troupe étincelante du Ballet de l'Opéra national du Capitole.

Avec les premières images du *Cantus Cygnus* de Nicolas Blanc, le ton est donné. Le chorégraphe montalbanais, de retour en France pour la première fois avec une création, ancre sa vision dans un néoclassicisme d'une élégance rare. Il conserve les pointes, ce « *chausson qui permet légèreté, envol et grâce* », pour s'interroger sur la puissance, le rapport de

force et la métamorphose. Sur la musique planante et mélancolique de Rautavaara, où le chant des oiseaux se mêle à l'orchestre, les danseurs évoluent sous une constellation de cygnes. C'est une pièce stellaire, qui transcende la douleur pour tendre vers une forme de paix et de liberté. On est saisi par la beauté plastique des corps et la force symbolique d'une chorégraphie qui, sans jamais raconter l'histoire originelle, en capture l'essence la plus pure.

Puis, tel un écrin au cœur de la soirée, vient l'*Incantation* de **Jann Gallois**. Une véritable perle ! Issue des danses urbaines et co-directrice de l'Agora de Montpellier, la chorégraphe signe ici sa première pièce pour un ballet classique, et c'est un choc. Loin des grands effectifs, elle choisit quatre interprètes, deux femmes, deux hommes, pour explorer la dimension ésotérique et mystique du *Lac*. Sur une musique envoûtante du clarinettiste Yom, les corps, vêtus de longues jupes aux reflets noir et blanc, se font toupies, se lient, se délient, ne formant plus qu'un seul organisme vivant, tantôt monstrueux, tantôt gracieux. C'est une danse-contact d'une fluidité hypnotique, une méditation sur la métamorphose qui agit comme une véritable incantation. La salle retient son souffle, captivée par cette grâce organique et bouleversante.

Enfin, le duo formé par **Iratxe Ansa** et **Igor Bacovich** clôt la soirée avec *Black Bird*, une déflagration d'énergie. Fidèles à leur écriture explosive et physique, ils plongent du côté de l'ombre, non pas celle d'un mal absolu, mais d'un obscur fascinant. C'est le règne d'Odile, du cygne noir, exploré à travers la musique électro-acoustique d'Owen Belton. La scène devient le théâtre d'une magie noire envoûtante, où les danseurs semblent en état de transe. La puissance dégagée par l'ensemble du corps de ballet est impressionnante, portée par des costumes légers et mobiles qui épousent chaque mouvement. C'est une conclusion magistrale et viscérale qui contraste superbement avec la pureté des deux premières pièces.

L'unité de ce triptyque, au-delà du thème commun, doit beaucoup au travail remarquable de la scénographe **Silke Fischer** et du créateur lumières **Johannes Schadl**. Ils offrent aux trois ballets une harmonie visuelle et une identité forte, chaque pièce possédant sa couleur propre tout en s'inscrivant dans un même écrin esthétique. Au final, *Trois Cygnes* est une preuve éclatante de la vitalité d'un répertoire qui n'en finit pas de se réinventer. Entre la grâce néoclassique de Blanc, l'introspection mystique de Gallois et la fougue tellurique d'Ansa & Bacovich, le Ballet de l'Opéra national du Capitole signe un triomphe. Une question de plumes, peut-être, mais assurément une œuvre d'art totale.



CRITIQUE, ballet. TOULOUSE, Théâtre du Capitole (du 13 au 19

**CRITIQUE, festival.
MARSEILLE, 24e Festival
« Mars en Baroque » (Temple
de Grignan), le 15 mars 2026.
C. MONTEVERDI / G. VALENTINI.
Ensemble Concerto Soave, Marc
Mauillon et Romain Bockler
(barytons), Jean-Marc Aymes
(Clavecin et direction)**

Le Festival « *Mars en Baroque* » s'est imposé au
fil des ans comme le rendez-vous incontournable de
la vie musicale marseillaise chaque début de
printemps. Pour cette 24e édition (qui se déroule
du 1er au 27 mars cette année), la manifestation
phocéenne imaginée par ses deux directeurs

artistiques – le chef et claveciniste Jean-Marc Aymes et le jeune baryton Français Romain Bockler – explore avec érudition et gourmandise les jeux de va-et-vient, les migrations et les métamorphoses de l'art baroque à travers l'Europe

L'affiche de cette année, riche d'ensembles prestigieux (*La Chapelle Rhénane, Les Kapsber'girls, Ensemble Jacques Moderne*) et de solistes de renom (Amandine Beyer, Salomé Gasselin...), résonne comme un vaste voyage musical, des rives de la Méditerranée aux cours d'Europe centrale. C'est dans ce cadre que s'inscrivait, le 15 mars, l'événement très attendu de l'ensemble *Concerto Soave* – dans un programme intitulé « *Soave Libertate* », consacré aux Madrigaux du grand Claudio Monteverdi et du plus secret Giovanni Valentini, au cœur du principal écrin du festival : le Temple de Grignan.

Il est des lieux où la musique semble avoir élu domicile. Le **Temple de Grignan**, avec sa sobre façade néoclassique et son intérieur à la basilicale inspiré du Temple de Charenton, est de ceux-là. *Rue de la Tolérance*, comme on la surnommait au XIXe siècle, l'acoustique à la fois claire et chaleureuse du lieu, baignée par la lumière zénithale qui filtre des plafonds à caissons, offre un écrin d'une rare élégance aux voix et aux instruments anciens. Ce soir-là, la salle était comble, le public, fidèle et connaisseur, vibrant d'une impatience à peine contenue à l'idée d'entendre deux des plus fins barytons français se mesurer aux duos du maître de Venise et de son contemporain trop méconnu.

Sous le titre évocateur de « *Soave Libertate* », le programme proposait donc un face-à-face passionnant entre les madrigaux

de **Claudio Monteverdi** et ceux de **Giovanni Valentini**, musicien et poète virtuose, presque un mythe pour les amateurs du premier baroque. D'un côté, la familiarité géniale du Crémonais, de l'autre, la découverte d'un compositeur éblouissant qui fut *Kapellmeister* à la cour de Vienne. Pour incarner ce dialogue, **Jean-Marc Aymes** avait réuni deux artistes au sommet de leur art : **Romain Bockler**, co-directeur artistique du festival, mais aussi du **Concerto Soave**, et l'invité **Marc Mauillon**, dont la science du répertoire ancien n'est plus à démontrer.

D'emblée, la complicité entre les deux hommes a sauté aux oreilles. Dans les duos virtuoses, comme ceux extraits du *Septième Livre de Madrigaux* de Monteverdi, leurs voix se sont entrelacées avec une précision d'orfèvre, rivalisant de finesse dans les ornements et les *diminuzioni*. Le timbre chaud et projeté de **Romain Bockler**, que l'on a récemment pu entendre dans un répertoire Campra chez Ricercar, y dialoguait avec l'élégance plus racée et la diction ciselée de **Marc Mauillon**. Dans les moments plus introspectifs, comme dans les *Lamenti* ou les pièces poignantes de Valentini, l'émotion était palpable : le public retenait son souffle, saisi par l'intensité dramatique de ce duo, où l'échange amoureux se faisait tantôt rivalité, tantôt plainte commune.

Mais cette soirée n'aurait pas été aussi éclatante sans le travail de fourmi de l'écrin instrumental qui enveloppait les voix. Autour de **Jean-Marc Aymes**, installé avec une autorité discrète au clavecin et à l'orgue, trois musiciens de premier plan tissaient la trame de la basse continue. Mention spéciale au théorbe d'**Ulrike Gaston Larsen**, dont les arpèges profonds et les volutes délicates apportaient une respiration presque méditative, et à la harpiste **Manon Papaserglio**, dont les interventions perlées ajoutaient une touche d'éclat sensuel. Leur complice **Flore Seube**, à la viole de gambe ou au lirone, complétait cette section rythmique du XVIIe siècle avec une souplesse et une inventivité confondantes. Le génie de cette

phalange a également éclaté dans les rares mais précieuses plages purement instrumentales du programme. Une *Chaconne* de **Storace** ou une *Sinfonia* de **Rossi** sont venues capté l'attention des auditeurs : dans ces moments sans voix, ce sont les instruments qui « chantaient », reprenant à leur compte la rhétorique des madrigaux. On y a entendu un dialogue tout aussi virtuose entre le clavier de Jean-Marc Aymes et les cordes pincées, rappelant que l'invention mélodique du premier baroque italien n'est pas l'apanage de la seule voix. Ces pièces, véritables écrins instrumentaux, agissaient comme des respirations, des interludes permettant de savourer la science de l'écriture et la complicité de l'ensemble.

A la fin du concert, le public marseillais a longuement acclamé les cinq artistes. Jean-Marc Aymes, Romain Bockler et Marc Mauillon, main dans la main avec leurs trois complices instrumentistes, ont salué, rappelés à plusieurs reprises par une salle conquise. Ce triomphe, mérité, consacrait une vision du baroque vivante, savante et passionnée. Car en offrant une voix à Valentini, ce trop rare génie, et en redonnant ses lettres de noblesse au duo vocal, **Concerto Soave** a une fois de plus prouvé que Marseille est bien une capitale du baroque. Sous l'impulsion de **Jean-Marc Aymes** et de **Romain Bockler**, cette 24e édition de « *Mars en Baroque* » tient toutes ses promesses : celle d'un art en mouvement, éternellement renaissant !

CRITIQUE, festival. MARSEILLE, 24e Festival « Mars en Baroque » (Temple de Grignan), le 15 mars 2026. C. MONTEVERDI / G. VALENTINI. Ensemble Concerto Soave, Marc Mauillon et Romain Bockler (barytons), Jean-Marc Aymes (Clavecin et direction). Crédit photographique (c) Emmanuel Andrieu

**CRITIQUE, festival. PRINTEMPS
DES ARTS DE MONTE-CARLO,
Salon d'honneur du Musée
Océanographique, le 13 mars
2026. « The Grand Battle ».
Ensemble « I Gemelli »,
Mathilde Etienne
(Narratrice), Jake Arditti
(contre-ténor), Neven Lesage
et François Salès (hautbois),
Emiliano Gonzalez Toro (ténor
et direction musicale)**

Au lendemain d'un concert avec l'Orchestre
Philharmonique de Monte-Carlo à l'Auditorium
Rainier III – [dont nous avons salué dans ces
colonnes la rigueur symphonique](#) –, le 42e
Printemps des Arts de Monte-Carlo opérait un

virage à 180 degrés. Quittant l'écrin de l'Auditorium monégasque, le festival investissait vendredi soir le somptueux Salon d'honneur du Musée Océanographique pour une proposition aussi ludique qu'audacieuse : « *The Grand Battle* ». Sous ce titre évocateur, l'Ensemble I Gemelli, dirigé par le ténor Emiliano Gonzalez Toro, relevait le gant d'un pari musical, transformant un lieu dédié aux abysses en un véritable *ring* vocal.

Dès les premières minutes, le ton est donné. Il ne s'agira pas d'un simple concert, mais d'un affrontement. L'espace, magnifié par la mise en espace de **Mathilde Etienne**, également narratrice et maîtresse de cérémonie, se mue en arène. La co-directrice de l'ensemble baroque endosse avec une malice évidente le rôle de cheffe de *ring*, présentant les « combattants » avec l'aisance d'une présentatrice de *catch*, mais avec l'élégance naturelle que requiert le somptueux cadre du concert. C'est elle qui tisse les liens entre les joutes, désamorce la tension savante par une pointe d'humour – et rappelle que derrière la virtuosité, il y a d'abord du jeu, du plaisir... et beaucoup d'émotions !

Car la « *battle* » est double. D'un côté, le face-à-face vocal tant attendu opposait deux artistes aux mondes sonores que tout oppose. Le ténor **Emiliano Gonzalez Toro** incarne une voix solaire, charnelle, d'une projection naturelle qui embrase les airs de bravoure de Vivaldi. Face à lui, le contre-ténor américain **Jake Arditti** déploie un instrument d'une tout autre nature : plus éthéré, d'une agilité confondante dans les registres aigus, il insuffle une fragilité apparente qui n'est que le masque d'une technique redoutable. Leur joute, puisée dans les extraits de *La Fida ninfa*, *Farnace*, *Orlando furioso* ou *Bajazet*, n'a jamais sombré dans la démonstration gratuite. Accompagnés par l'excellent ensemble **I Gemelli**, ils

ont transformé ces airs en véritables passes d'armes stylistiques, faisant dialoguer leurs timbres avec une intelligence rare.



L'autre *ring*, plus discret mais tout aussi fascinant, était celui des bois. Le programme proposait en effet un « *étonnant voyage dans le temps* » instrumental, selon la formule du festival. Ici, la joute prenait une dimension technologique et historique. **Neven Lesage** ouvrait les hostilités avec la douceur du hautbois baroque, avant que **François Salès** ne prenne le relais avec l'instrument moderne, offrant un écrin contrasté au *Concerto per oboe* RV 455 offert d'abord par le premier. **Michel Petrossian** offrait ici avec *Spenta Mainyu* (en création mondiale) une incantation pour hautbois moderne d'une spiritualité dense. Mais le clou de cette autre « *battle* » fut sans conteste la confrontation avec le « hautbois virtuel ». Dans une seconde création mondiale due à **Vincent Carinola**, *Métiers d'hier et d'aujourd'hui II : le chaman*, François Salès maniait son instrument augmenté, dialoguant avec son propre double électronique. Les sons transformés, bouclés ou déformés créaient une aura hypnotique, comme un

appel des profondeurs répondant étrangement aux squelettes de baleines suspendus au-dessus du public. Ces deux œuvres contemporaines, loin de dépareiller, s'inscrivaient parfaitement dans la thématique « *Utopies* » de cette édition 2026 du festival : elles questionnaient l'instrument, sa mémoire et sa métamorphose.

Après la solennité relative de la veille, cette « escale » du Printemps des Arts a prouvé que la musique ancienne pouvait se conjuguer au présent avec un esprit festif et une inventivité scénique réjouissante. Un pari osé, brillamment remporté !

CRITIQUE, festival. PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO, Salon d'honneur du Musée Océanographique , le 13 mars 2026. « The Grand Battle ». Ensemble « I Gemelli », Mathilde Etienne (Narratrice), Jake Arditti (contre-ténor), Neven Lesage et François Salès (hautbois), Emiliano Gonzalez Toro (ténor et direction musicale). Crédit photographique © Alice Blangero

**CRITIQUE, festival. PRINTEMPS
DES ARTS DE MONTE-CARLO,
Auditorium Rainier III, le 12**

**mars 2026. STRAVINSKY /
MONNET / DEBUSSY. Jean-
Frédéric Neuburger (piano),
OPMC, Pascal Rophé
(direction)**

Dans l'espace feutré de l'Auditorium Rainier III, le [42e Printemps des Arts de Monte-Carlo](#) a vécu l'un de ses moments les plus attendus, mêlant avec une intelligence rare la redécouverte du répertoire à l'audace de la création. Ce second concert de la manifestation monégasque, placé sous la direction experte rigoureuse de Pascal Rophé à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, avait tout d'une déclaration d'intention. Bruno Mantovani, le directeur artistique du festival, en choisissant un chef aussi fin connaisseur du contemporain, a bâti un programme qui dialoguait par-delà les époques, révélant des ponts insoupçonnés entre le maître du modernisme Stravinsky, le visionnaire Debussy et le facétieux poète des sons qu'est Marc Monnet.

La soirée s'est ouverte avec les *Quatre Études pour orchestre* d'Igor Stravinsky. Composées en 1928-1929 à partir de pièces pour piano seul, elles constituent un véritable manifeste de l'orchestration stravinskienne. Dès les premières mesures, Pascal Rophé a imposé une lisibilité parfaite de cette écriture chambriste mais aux couleurs acides. L'orchestre,

réduit mais virtuose, a brillé dans le détail : les interventions tranchantes des cuivres dans la *Danse*, la mélodie envoûtante de la flûte dans *Madrid* (une *Excursion* pleine de soleil castillan), ou encore le mouvement perpétuel et mécanique du *N° 4* ont été servis avec une précision rythmique d'horloger. Une entrée en matière qui a posé les bases du langage du XXe siècle : une énergie nerveuse et libérée.

Puis vint le temps de la création, moment sacré du festival. **Marc Monnet**, figure tutélaire de la manifestation qu'il a longtemps dirigée, était présent, assis dans la salle, pour recevoir l'épreuve du feu. Son *Concerto pour piano et orchestre* est une commande du Printemps des Arts, avec le soutien de la SOGEDA. Dès les premiers instants, on a reconnu la patte de Monnet : un goût pour la dislocation, l'humour et la surprise qui n'exclut jamais une profonde sensualité sonore. Le soliste, le prodigieux pianiste Français **Jean-Frédéric Neuburger**, a été le partenaire idéal de cette partition exigeante. Son toucher, capable de la plus grande puissance comme de la fragilité la plus cristalline, a exploré tous les registres du clavier, souvent frappé, percuté, mais aussi caressé. L'œuvre, en trois mouvements encadrant une *Cadenza* centrale, a déroulé un discours fascinant. Le premier mouvement installait un climat de tension latente, l'orchestre de Pascal Rophé répondant aux attaques du piano par des masses sonores compactes ou au contraire par des fragments épars. Le second mouvement a suspendu le temps, dans une atmosphère presque nocturne, où les lignes de piano se mêlaient aux souffles des vents. La *Cadenza*, confiée au seul Neuburger, fut un moment de grâce absolue : une exploration virtuose mais jamais gratuite de l'instrument, une conversation avec soi-même pleine de murmures et d'éclats. Le troisième mouvement a réconcilié les forces en présence dans une énergie plus motrice, conclusive, mais toujours avec cette irrévérence délicate qui caractérise Monnet. Face à la difficulté, le public a réservé une ovation chaleureuse au compositeur, au

soliste et au chef, saluant une œuvre qui, sans concession, a su captiver.

La seconde partie a opéré un retour aux sources de la modernité, mais par un biais plus intime. Les *Trois Pièces pour quatuor à cordes* de **Stravinsky**, composées en 1914, sont d'une modernité encore étonnante. Le quatuor réuni pour l'occasion – **Liza Kerob, Peter Szüts, Federico Andres Hood et Thierry Amadi** – a livré une lecture d'une justesse confondante. Chaque pièce, avec son indication métronomique précise, a été sculptée avec un art consommé de l'épure. Le rythme obstiné et « grotesque » de la première, l'atmosphère oppressante et suspendue de la seconde, et surtout la polyphonie si particulière de la troisième (avec son fameux *glissando* final) ont démontré que Stravinsky pouvait concentrer un univers de tension dans la seule écriture du quatuor. Un moment de musique de chambre d'une belle intensité.

Pour clore cette soirée en apothéose, retour au grand orchestre avec les *Images* de **Claude Debussy**. Après l'abstraction rythmique de Stravinsky et la rugosité ludique de Monnet, les *Images* ont déployé leur palette infinie de couleurs. Pascal Rophé, en magicien des timbres, a fait de l'OPMC un instrument de rêve. *Gigues* a déroulé son cortège mélancolique avec un hautbois d'une tristesse poignante. *Ibéria*, en trois parties, fut un feu d'artifice : la foule dans les rues (« *Par les rues et par les chemins* ») était palpable, les « *Parfums de la nuit* » ont enveloppé la salle d'un mystère sensuel, et « *Le matin d'un jour de fête* » » a explosé dans une lumière éclatante et joyeuse. Enfin, « *Rondes de printemps* » a achevé le voyage par un tourbillon de motifs populaires sublimés, comme un dernier salut à la nature et à la renaissance, en parfaite adéquation avec l'esprit du festival (qui se poursuit jusqu'au 19 avril).

CRITIQUE, festival. PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO,
Auditorium Rainier III, le 12 mars 2026. STRAVINSKY / MONNET /
DEBUSSY. Jean-Frédéric Neuburger (piano), OPMC, Pascal Rophé
(direction). Crédit photographique (c) ©Alice Blangero

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, 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) **Keri-Lynn 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, un motif de la destinée » 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, ricanaient 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

**CRITIQUE, opéra. LIEGE, Opéra
Royal de Wallonie (du 27
février au 7 mars 2026).
TCHAIKOVSKI : La Dame de
Pique. A. Sghomonyan, 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 incarné par la jeune chanteuse **Olesya Petrova**, très bien grisé. 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. Vieillardede 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-Pétersbourg 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