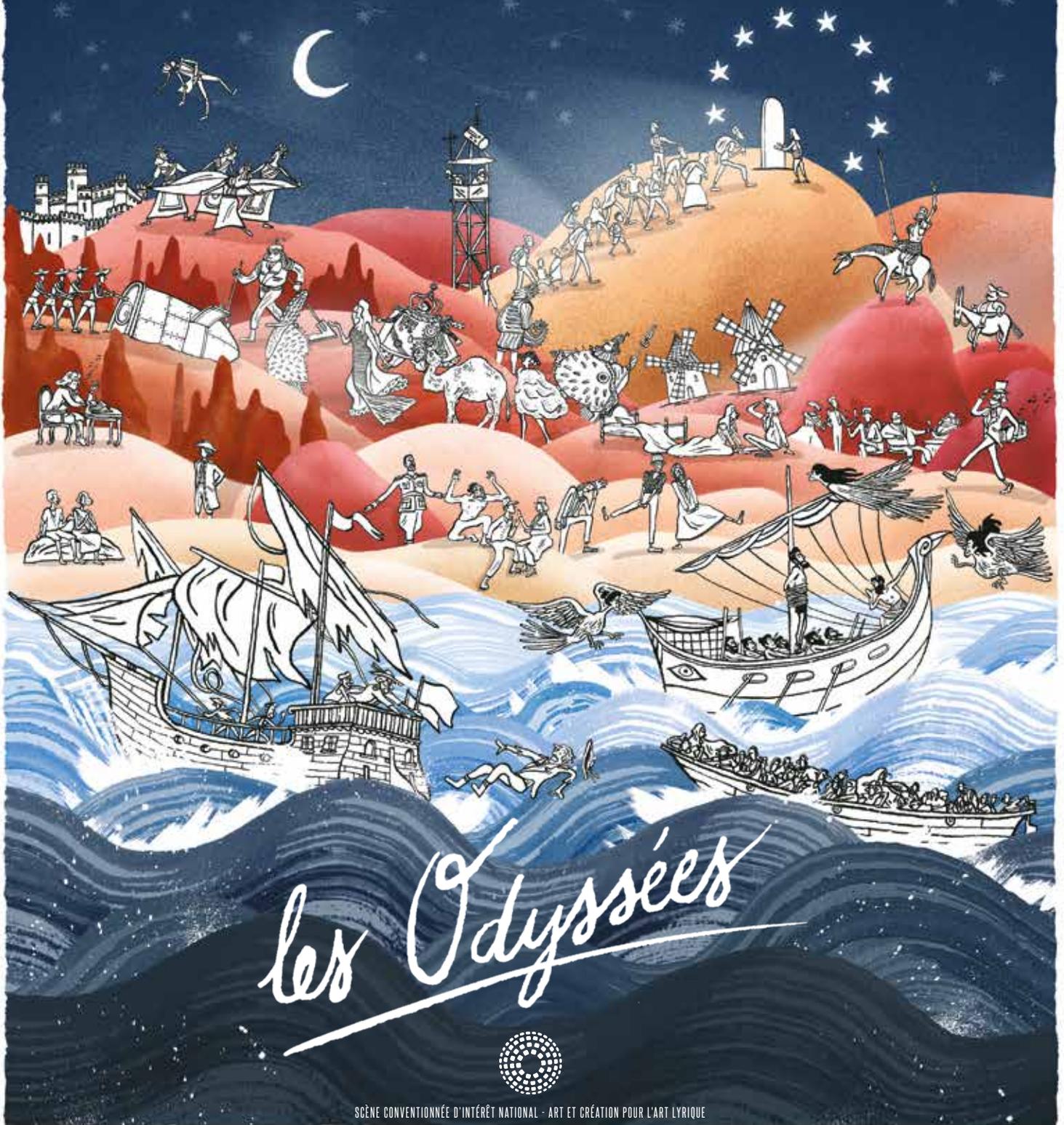


# L'AGITATEUR LYRIQUE

MAGAZINE DE SAISON DE L'OPÉRA DE LIMOGES | SEPTEMBRE 2021 - JUILLET 2022 | N°3



*les Odyssées*



SCÈNE CONVENTIONNÉE D'INTÉRÊT NATIONAL - ART ET CRÉATION POUR L'ART LYRIQUE

# L'Opéra de Limoges est un établissement public de la Ville de Limoges

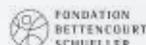
Scène conventionnée d'intérêt national - Art et création pour l'art lyrique par le Ministère de la Culture - DRAC Nouvelle-Aquitaine avec le soutien de la région Nouvelle-Aquitaine



Soutenu par



Ils soutiennent les projets de la plateforme vocale et éducative



Cercles des mécènes du projet OperaKids



Sous le patronage de la Commission nationale française pour l'UNESCO



En partenariat avec France 3 Nouvelle-Aquitaine



Le projet *Un Chant, une Chance !* bénéficie du soutien de



L'Opéra de Limoges est signataire de la charte du Réseau National Musique et Handicap.

Les actions à destination des publics en situation de handicap sensoriel sont réalisées en partenariat avec Accès Culture, la complicité des Singuliers Associés et reçoivent également l'aimable contribution de la BPE.



L'Opéra remercie chacun de ses partenaires pour leur soutien à la programmation et leur accompagnement



L'Opéra de Limoges est partenaire du PESMD de Bordeaux et du CESMD de Poitou-Charentes pour la professionnalisation de jeunes artistes musiciens.



L'Opéra de Limoges remercie les structures partenaires de ses actions de médiation envers les publics pour leur collaboration lors de la saison 2021-2022



L'Opéra de Limoges et l'Orchestre de l'Opéra de Limoges remercient également ses partenaires média.



Il remercie la presse nationale généraliste et spécialisée.



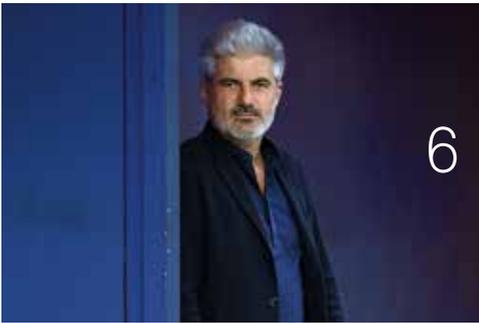
**EMAKINA**

Emakina accompagne l'Opéra de Limoges dans sa stratégie et son expérience numérique



L'Opéra de Limoges est membre de l'Association française des orchestres (AFO), des Forces Musicales (FM), de la Réunion des Opéras de France (ROF) et du Rézo Musa (Réseau collectif de musiques savantes et improvisées de Nouvelle-Aquitaine).  
Licences d'entrepreneur de spectacle : 1029555-1029557-1029556

# SOMMAIRE



## 4 ÉDITOS

## 6 LE GRAND ENTRETIEN

Laurent Gaudé, auteur

## 16 CRITIQUES « POUR / CONTRE »

*Nous, L'Europe, Banquet des peuples*

## MON ODYSSEE

- p. 18 #1 Béatrice Maillason, *Un Chant, Une Chance !*
- p. 34 #2 Muriel Mingau, autrice
- p. 43 #3 Améline Garant, étudiante
- p. 48 #4 Alexis Descharmes, violoncelle solo à l'OnBA

## 20 LES DÉVOYÉES

- p. 20 Cathérine Clément : l'Opéra ou la défaite des femmes
- p. 24 Chloé Lechat, metteuse en scène de *La Traviata*
- p. 28 L'Insta d'Amina : Amina Edris est Violetta
- p. 30 Théophile Alexandre, contre ténor et créateur de *No(s) Dames*

## 38 COMPOSITEUR

Jules Matton compose *L'Odyssee*

## 44 CONNIVENCES

- p. 44 J.-M. Leygonie / Festival Jazz Eclats d'Émail Édition
- p. 52 Frédéric Roels / Opéra Grand Avignon

## 56 DOSSIER

LE CHANTEUR LYRIQUE AUJOURD'HUI  
Retour vers le futur...

## 68 LA BD DE BAREK

*Ariane à Naxos*

## 70 AGITEZ VOS NEURONES

- p. 70 Mots fléchés, mots croisés...
- p. 72 Quiz : Mythologie grecque et opéra

## TOUTE LA SAISON 2021 / 2022

SUPPLÉMENT DÉTACHABLE AU CENTRE DE VOTRE MAGAZINE



## ÉMILE ROGER LOMBERTIE

Maire de Limoges,  
Président de l'Opéra de Limoges

L'engagement de l'Opéra de Limoges sur son territoire est plus que jamais nécessaire pour retisser des liens essentiels trop longtemps rompus ces derniers mois.

La soif d'innovation est toujours présente au travers des projets artistiques, comme reflets aux problématiques de notre société contemporaine. Les activités concrètes de transmission et d'apprentissage se poursuivent dans le cadre de dispositifs interactifs comme *OperaKids* et *Un chant, Une chance* et prochainement les *Voix Bleues*.

Mais l'Opéra se tourne aussi vers l'avenir à mi-chemin de son conventionnement actuel. Il s'ouvre vers de nouveaux horizons, comme le numérique, l'éco-responsabilité, sans oublier celui des droits culturels qu'il souhaite plus que jamais placer au cœur de son action, au centre de la Ville et à proximité de la population.

Il développe actuellement une démarche collective et participative qui place ses équipes comme élément central de cette réflexion sur les nouveaux défis à relever, les engagements à prendre et les alliances à faire dans les années à venir.

Dans cet esprit de coopération, les liens entre l'Opéra et ses partenaires publics et privés pourront se retisser afin de partager ensemble de nouvelles ambitions.

Que cette saison 21/22 de l'Opéra soit l'occasion d'une vitalité retrouvée pour le spectacle vivant et qu'elle vous offre les plus belles odyssées ! ■

# RETOUR À LA MAISON

Quelle curieuse impression que de s'approcher aujourd'hui de rivages connus après cet épisode éprouvant !

Conquérants et forts nous l'étions pourtant au départ. Vraisemblablement trop. Au point de contribuer à détruire sans état d'âme notre propre humanité. Elle nous a donc envoyé une épreuve redoutable. De nombreuses conditions ont été posées à notre retour. Ce chemin nous a paru bien long car il nous a souvent assigné à l'immobilité et à l'enfermement. Ce chemin nous a paru bien court car il a été semé d'embûches successives pour nous tenir en haleine et éprouver notre prise de conscience. C'est donc un peu sonnés, que nous en venons parfois à nous demander si nous avons vécu cet épisode ou si nous l'avons imaginé.

On s'accroche d'autant plus à notre maison, notre espace, notre opéra. Un lieu qui nous abrite et nous attend, un lieu qui nous fonde et nous donne sens, un lieu de départ et de retour. Celui qui fait de nous ce que nous sommes, nous confère les droits et devoirs de chacune de nos fonctions et nous donne une identité, une légitimité.

Comme Ulysse lors de son retour à Ithaque, aurons-nous l'impression de ne plus vraiment reconnaître notre terre d'origine, notre maison ?

Allons-nous y retrouver celles et ceux que nous aimons après cette année de séparation et de sage discipline ? Allons-nous savoir nous défaire des avances pressantes de prétendants numériques qui nous ont donné l'illusion, tous ces derniers mois, de pouvoir exister différemment sans nous côtoyer ? De quel stratagème devons-nous user pour nous approcher à nouveau et nous reconquérir ? Pourrons-nous imaginer reprendre notre vie commune d'avant comme si de rien n'était ?

L'Odyssée nous offre avec luxe de détails le récit des aventures d'un héros. L'Odyssée nous tend un miroir de ce que nous recherchons à être. Voyage symbolique, quête initiatique, épopée mythologique, sujette à mille interprétations, elle s'adresse à nous, nous questionne et nous donne parfois des clefs de conciliation entre les tendances contraires de la nature humaine. Si elle ne s'étend pas sur ce qu'il en adviendra par la suite, elle nous suggère le bonheur et la sérénité de notre accomplissement personnel.

L'Opéra est une odyssée.  
L'Opéra est notre Maison. ■

Alain Mercier,  
Directeur général

# le grand entretien

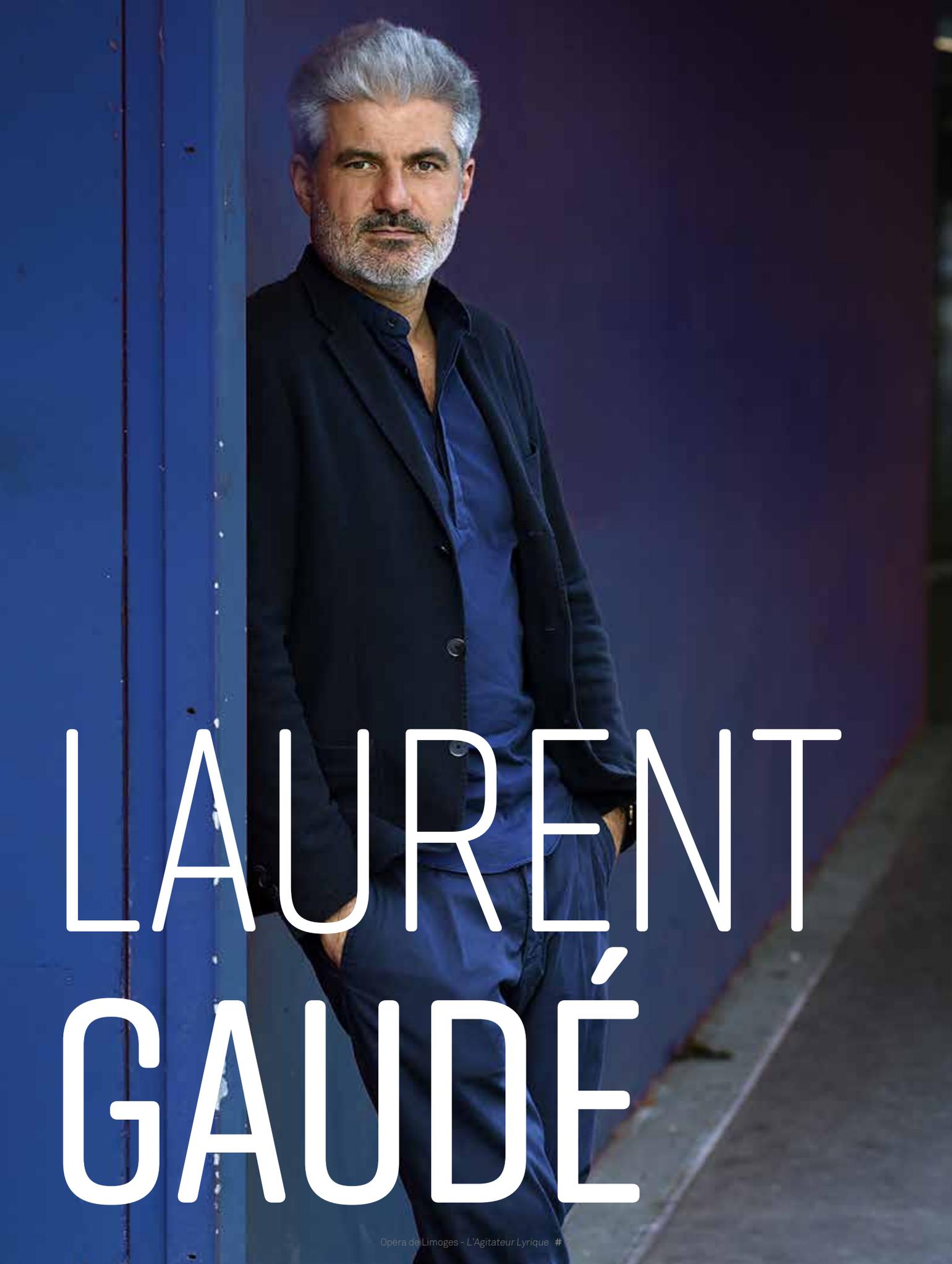
---

La violence, l'exil, les migrations, la permanence des mythes, tels sont les thèmes de prédilection de Laurent Gaudé, Prix Goncourt 2004 pour *Le soleil des Scorta*, une saga familiale ancrée dans le sud de l'Italie.

Laurent Gaudé a commencé par écrire pour le théâtre en revisitant les grandes figures tragiques. Il est l'auteur de plusieurs pièces, romans, recueils de nouvelles, reportages et livrets d'opéra, poèmes, dont ce long texte lyrique en prose *Nous, l'Europe, Banquet des peuples*, magnifique plaidoyer en faveur de notre continent, dont la version théâtrale n'a pas manqué de faire parler d'elle au Festival d'Avignon lors de sa création en 2019, rencontrant un public déchaîné dans son enthousiasme frénétique.

Le spectacle, présenté en décembre 2021, est mis en scène par Roland Auzet / ACT Opus, compagnie associée à l'Opéra de Limoges.

---



# LAURENT GAUDÉ

## 🔊 L'Europe, sujet difficile, qui ressemble à un vœu pieux. Comment rendre désirable un concept éloigné de notre quotidien?

Ce que vous décrivez est bien le point de départ. Je constatais en tant que citoyen cette sorte de divorce entre un élan vers l'utopie européenne et l'envie de porter ce projet politique. Je continue de penser que c'est une aventure politique incroyable, et une réalité souvent décevante. C'est cette friction-là qui m'a donné envie de tenter d'écrire l'épopée européenne. C'est le matériau central du projet : peut-on parler de cette construction européenne avec ferveur, sans que ce soit de la propagande ? La question reste ouverte et évolutive. La réponse dépend de la temporalité choisie. Si l'on prend année après année, ou à l'échelle de nos vies même, nous sommes souvent dans l'insatisfaction, le désir que ce soit autrement, que ça aille plus vite... Si on « dézoome »

et qu'on prend l'aventure depuis son début, il y a un certain nombre d'éléments qui vont dans le sens d'une aventure inouïe.

## 🔊 Vous arrivez à ce tour de force de rendre l'histoire de l'Europe passionnante, même si on peut être tenté d'inclure le cosmopolitisme du XVIII<sup>e</sup> siècle et l'esprit des Lumières.

Cela m'a tourmenté de savoir quand commencer, et la seule vraie réponse aurait été de commencer au début. Mais c'est le projet d'une vie, et ce n'était pas mon projet. Il aurait fallu commencer avec l'Antiquité grecque. Chaque siècle a quelque chose à dire à l'Europe. On peut évidemment trouver des traces européennes bien avant la date que je choisis : 1848. Mon sujet étant la construction européenne, j'aurais dû partir du XX<sup>e</sup> siècle si j'avais été logique. Mais le XIX<sup>e</sup> m'a tenté, je trouvais ça pertinent, parce que

c'est à cette époque là que l'Europe commence à ressembler à celle qu'on connaît aujourd'hui. Quand on parle de l'Italie au XIX<sup>e</sup>, c'est celle qu'on connaît peu ou prou maintenant. Même chose pour la Belgique, l'Allemagne...

## 🔊 Vous soulignez la concomitance de l'essor de l'Europe et de la révolution industrielle, autrement dit de l'économie libérale et du capitalisme. Peut-on envisager une Europe qui soit dégagée du système capitaliste ?

Ce serait une hypothèse théorique. L'Europe est née de cela, à moins que ce ne soit le capitalisme qui soit né de l'Europe, mais de fait, ces deux choses-là s'embrassent et s'auto-fécondent. Pour l'Angleterre, l'Allemagne, la France, la Belgique, la révolution industrielle fonde quelque chose, contribue à une identité dans laquelle on serait encore si on n'avait pas tenté cette histoire de construction européenne. Quand on nous dit « il y en a marre, revenons aux nations » ; il faut aller jusqu'au bout de cette idée, et dire que revenir aux nations c'est revenir à la compétition. Je ne dis pas qu'il n'y a pas de compétition à l'intérieur de l'Union Européenne aujourd'hui, mais elle est amortie par le fait qu'il y a un projet en commun. Tout le XIX<sup>e</sup> nous montre que la compétition est le mot d'ordre absolu dans tous les domaines : économique, politique, culturel.

## 🔊 N'est-ce pas uniquement de la jeunesse que peuvent surgir de nouvelles idées fédératrices, tant les générations des décideurs politiques semblent à court d'idée ?

Notre génération a probablement un rôle pivot à jouer. Ce n'est pas spectaculaire, mais c'est important. Nous sommes les petits-enfants



LAURENT GAUDÉ

## « J'AI DÉMARRÉ *NOUS, L'EUROPE EN* ME DEMANDANT COMMENT FAIRE UN TEXTE LITTÉRAIRE SUR UN SUJET SI ENNUYEUX. »

de ceux qui ont lancé la chose, les pionniers qui, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, ont assumé le tour de force de s'asseoir à la même table que leurs ennemis d'hier. Il nous faut transmettre ce legs tout en le modifiant. L'Europe s'est fédérée, à l'origine, autour de l'idée de paix, aujourd'hui elle doit le faire autour de l'idée de protection. Prendre soins des nôtres, socialement, sanitaire, de notre environnement, de notre philosophie de vie.

Pour raconter cette vaste épopée, il fallait trouver une forme.

Je me suis posé la question de l'essai mais j'ai très vite écarté cette option. Ce n'est pas mon territoire d'écriture, cela m'aurait embarqué dans quelque chose que je ne sais pas faire. Et, surtout, cela n'aurait pas répondu à la question de la passion. Avec la geste d'un long poème épique – c'est un peu comme cela que je définis *Nous, l'Europe* – je peux mettre des mots nouveaux sur cette manière de raconter l'Europe. Des mots que l'on ne trouverait pas dans un article de journal, ni dans un essai parce que ce n'est pas le même champ lexical.

**🔊 Vous qui avez écrit de nombreuses pièces, pourquoi ne pas avoir pensé à une forme théâtrale ?**

L'idée d'écrire un long poème a été première dans mon esprit. Rencontrant un jour Roland Auzet, compositeur et metteur en scène, et cherchant un projet sur lequel on pourrait se retrouver, je lui ai parlé de l'Europe et il m'a dit que cela représentait du matériau théâtral. C'est le récit qui me tentait plus que le théâtre. Comment raconter l'Europe ? Quand Roland a voulu entrer dans la danse, j'ai très vite vu qu'il avait raison, cette choralité multiple était aussi compatible, voire même faite pour le théâtre.

**🔊 Comment avez-vous travaillé avec Roland Auzet ?**

J'ai travaillé sur deux versions, l'une destinée à l'édition, avec son propre calendrier, dans cette forme en vers libres et sans aucune répartition de parole par rapport à des personnages ou des séquences théâtrales et l'autre, destinée à la scène théâtrale. La version poétique a été la base de nos discussions. On s'est vu régulièrement, près d'un an avant le montage du spectacle, pour échanger. La version théâtrale n'est pas seulement une version qui s'est « décrochée » du poème, il y a eu

un jeu de vases communicants entre les deux manuscrits. Beaucoup de choses nées de nos discussions sont finalement venues enrichir la version éditée. Ensuite, les répétitions ont fait naître une troisième version, celle dans laquelle nous avons testé, modifié des équilibres, nous avons supprimé, rajouté, repris des éléments qui avaient été écartés mais qui s'avéraient pertinents. Il y a des textes que Roland a voulu prendre de l'extérieur, notamment un de mes poèmes issu du recueil *De sang et de lumières*, et il y a ces séquences sur les migrants qui n'appartiennent qu'à la version théâtrale.

**🔊 Pourquoi ne pas vous essayer à la mise en scène de vos propres textes ?**

Le rapport au théâtre a toujours été chez moi un jeu de tension entre proximité et distance un peu étrange. J'ai interrogé cette résistance, en me demandant si c'était de la timidité, et, en fait, c'est une position en soi. Oui, j'adore voir le théâtre en travail, se faire, se chercher, et j'assiste aux répétitions des créations quand je peux le faire depuis une bonne vingtaine d'années. J'accumule une forme de connaissance. Pourquoi ne pas passer à l'acte ? Il y a un problème très concret d'emploi du temps, l'écriture a pris toute la place, et il faudrait décider de tout arrêter pour se consacrer à la création d'un spectacle. Et puis, je fais encore partie du vieux monde : j'ai été élevé et j'ai aimé le théâtre qui est une cascade des dons : un auteur donne un texte à un metteur en scène qui donne le travail au comédien qui le donne au public. J'ai besoin de cette distance pour écrire librement. J'ai cette vigilance vis-à-vis de l'énergie collective du théâtre où on pense tous aboutir à un objet qui convient à tout le monde. C'est parfois magnifique



NOUS, L'EUROPE-  
C<sup>IE</sup> ACT OPUS

mais on peut aussi avoir la tentation de valider des choses parce que c'est plus simple. Or la logique d'écriture doit pouvoir résister à cette pression du temps, en disant : « si vous n'avez pas trouvé, c'est peut-être que vous n'avez pas assez cherché ».

## 🔊 Quelles sont les interventions des invités politiques, nommés « grands témoins » sur *Nous, l'Europe* qui vous ont marqué ? Ces interventions apportent-elles vraiment quelque chose ?

L'histoire du grand témoin relève d'un choix de mise en scène, c'est Roland Auzet qui y tenait beaucoup. Il voulait voir comment une parole politique pouvait ou non s'intégrer à notre dispositif artistique. Puisque l'on parle de construction européenne, l'idée est de faire surgir la parole de ceux qui l'ont construite, qui la connaissent de l'intérieur, et de proposer ainsi au public d'entendre la différence entre les deux langues, celle de l'épopée lyrique, et tout d'un coup celle du grand témoin. Je n'ai pas vu toutes les représentations,

mais je retiens Aurélie Filippetti, venue pour la générale à Avignon, François Hollande, Enrico Letta (ancien premier ministre italien, ancien député européen), et Pascal Lamy (ancien commissaire européen), rencontre la plus « chaude » sans doute. On était à un endroit qui était inconfortable, pour lui et pour nous aussi, mais qui était vraiment intéressant avec le recul. Il y a eu à Avignon une crispation sur son nom parce qu'il représente pour certains cette Europe technocratique et désincarnée, libérale, et le public du Festival a eu envie de montrer qu'il était réticent. Il y a eu une prise à partie du public pendant son intervention, que Roland a géré de manière intelligente en demandant à une des personnes qui manifestait son mécontentement de monter sur scène et de poser une question directement. Cet homme a abordé l'aspect social de l'Europe, pour déboucher sur la question d'un salaire minimum européen. Pascal Lamy a encaissé les remarques, a dit qu'il était très favorable au salaire

minimum européen et a déplié l'énorme complexité d'une mise en œuvre. C'était intéressant. Car on quittait une vision manichéenne pour aborder la réalité dans toute sa complexité. De bonne foi, on réalise alors que tous ces problèmes sont extrêmement compliqués du fait des 27 nations, et que de très nombreux paramètres sont à prendre en compte. Comment fait-on pour à la fois imposer aux Hongrois, aux Allemands et aux Portugais un même salaire minimum ?

## 🔊 Dans votre titre *Nous, l'Europe, Banquet des peuples*, il y a bien sûr ce « nous » inclusif, et puis il y a cette idée du banquet, déjà présente dans *Le soleil des Scorta*, qui représentait l'apogée de la vie des personnages...

J'aime beaucoup cette idée du banquet, il y a quelque chose qui relève de l'utopie dans un banquet. Quelle est la différence entre un repas et un banquet ? Parler de banquet c'est augurer qu'il y aura une fête, un partage d'aliments et

de conversations, d'ivresse et de joie. C'est l'alchimie du moment qui crée le banquet et c'est pour cela qu'il est important que ce soit accolé à ce mot « Europe » qui est si sec. Je pense aussi que le fait de se mettre aussi nombreux à table résonne avec l'expérience théâtrale. D'ailleurs, j'adore le travail à table qu'on organise avant les répétitions. L'histoire d'un spectacle, c'est toujours l'histoire d'un banquet. Donner en partage ce qu'on cherche est primordial.

contribution à l'idéal européen, le fait de dire que malgré tout, il y a de la beauté, il y a de l'énergie dans cette façon d'avoir décidé de sceller notre destin les uns aux autres.

🗨️ **Pourrait-on faire un parallèle entre le théâtre antique qui vous est cher et *Nous, l'Europe* au sens où il s'agit d'un théâtre politique et que vous avez recours au chœur ?**

Théâtre politique oui, et j'ai tendance

partager une conviction. Sinon il y a très peu d'autres espaces où la parole est strictement collective, où vous acceptez de disparaître. Le chœur au théâtre donne à voir cette chose-là.

🗨️ **Qui dit politique dit engagement. Pourquoi au terme d'« homme engagé » préférez-vous celui « d'homme de conviction » ?**

J'assume l'engagement si on considère qu'un auteur engagé est un auteur qui aime se frotter aux questions du

« ON A PU ME TAXER DE RÊVEUR OU DE NAÏF, MAIS TOUS LES PROJETS POLITIQUES AVANCENT AVEC UN DÉSIR D'HORIZON, UN IDÉAL. »

🗨️ **La question centrale de *Nous, l'Europe* n'est-elle finalement pas « Qui sommes-nous ? » ?**

Si, tout à fait, agrémentée et déclinée de mille manières : Qui sommes-nous ? Qui voulons-nous être ? Qu'allons-nous devenir ?

Ce n'est pas seulement qui sommes-nous au temps T, mais quelle vision avons-nous de nous-mêmes, et là, on récupère l'idée du rêve. J'entends très bien les objections. Je sais que l'Europe est plus contrariante et insatisfaisante dans la réalité, je l'ai éprouvé moi-même, je ne suis pas comme un cabri tous les matins à me dire « l'Europe, l'Europe, l'Europe ! » mais cette projection est très importante. On encourt le risque d'être taxé de rêveur ou de naïf, mais tous les projets politiques avancent avec un désir d'horizon.

*Nous, l'Europe* est ma petite

à penser que le plateau est fait pour cela. Cela tient à la question de l'adresse. On n'est jamais très loin de l'agora, d'une prise de parole politique au sens le plus large. Si le sujet comprend une dimension assez politique, j'aurais une inclinaison naturelle à aller du côté du théâtre bien sûr, puisque je sais qu'il y a un espace qui est fait pour. Le chœur est une des réponses que le théâtre a inventées pour prendre en charge le récit. Ce n'est pas la seule, il y a le monologue aussi. La question du chœur a cette chose très belle : elle nous invite à nous interroger sur ce que nous sommes capables de partager comme parole. Il y a finalement très peu d'occasions dans nos vies réelles où nous parlons ensemble. Il y a le fait d'aller à une manifestation, de clamer le même slogan que le type d'à côté, parce que ce jour-là vous avez décidé de

monde qui l'entoure et qui a envie de mettre de la politique dans ce qu'il fait. Alors là, oui, je suis un auteur engagé, j'ai besoin de ce frottement au monde pour écrire, il m'inspire. La seule restriction : quand on parle d'auteur engagé, j'ai toujours tendance à voir un auteur qui a pris part au combat de son temps. Quand je me frotte à la question du monde, je suis du côté de la contemplation, pas de l'action. C'est une différence importante. En ce sens, je ne suis pas un auteur engagé parce que je n'ai pas l'arme au poing. Certains auteurs illustres comme Malraux, Camus, René Char et d'autres ont en commun d'avoir concilié l'écriture et l'action.

🗨️ **N'êtes-vous pas parrain de l'Association SOS Méditerranée qui finance les sorties de l'Aquarius pour sauver les migrants sur leurs**

## embarcations de fortune ?

Si. Il m'a été donné par ailleurs d'aller dans des camps de réfugiés, que ce soit dans le Kurdistan irakien ou à Calais et c'est primordial pour moi. Face à ces hommes et à ces femmes en détresse, on ne peut pas ne pas se poser la question de ce qu'on fait ici. Je sais bien qu'écrire à ce propos n'est pas sans intérêt et que c'est probablement une manière d'agir aussi. Le plus légitime c'est d'aider le gars qui est à côté de soi à porter une caisse, le plus urgent c'est d'être des bras qui aident dans la longue chaîne humanitaire. Sur place, on ressent justement que le plus important, c'est d'agir. Toute la question de l'engagement est dans cette ambiguïté et dans le fait de savoir si on regarde les choses de très près ou si on prend du recul.

🔊 **Dans vos ouvrages, beaucoup de vos personnages décident de leur mort, la sentent venir, savent dire qu'ils vont mourir bientôt, avec précision : cette nuit, demain. Pourquoi cette idée de la maîtrise du moment de la mort alors que les hommes n'ont pas forcément cette maîtrise de leur vivant ?**

C'est vrai. Je ne l'avais jamais vu aussi clairement. C'est mon côté grec, ou patricien romain. Je parcours depuis longtemps Sénèque, *Les lettres à Lucilius...* Une part de la dignité humaine réside dans sa capacité à embrasser du regard la totalité du chemin de vie, y compris la fin, et y compris pour la décider. Pour qu'elle soit à la hauteur des enjeux du parcours qu'on s'est choisi. C'est une idée que je trouve très belle. On sait très bien que la réalité sera probablement plus laide, plus dégradante, mais ce n'est pas une raison pour abdiquer du fait qu'on a envie de brandir la possibilité d'une liberté à cet endroit final. Si la liberté n'est pas possible, conserver au moins une lucidité, qui confère beaucoup de beauté aux hommes. Souvent on me dit que ce que j'écris

« LA LITTÉRATURE EST L'ENDROIT OÙ LES VIVANTS ENTENDENT LA VOIX DES MORTS AVEC UNE ACUITÉ ET UNE PRÉSENCE EXTRÊMEMENT FORTE. »

est dur parce qu'il y a beaucoup de guerre, de souffrance. C'est vrai, tout tourne dans mes textes autour de cette violence faite les uns aux autres, bousculés et mis à terre par le destin, mais mes personnages restent debout, et une manière d'être debout c'est d'avoir cette lucidité. Pouvoir dire ce qui vous arrive, c'est quand même rester fort.

🔊 **Autre grande constante dans vos textes : cette omniprésence des ombres, la connexion avec le passé, le dialogue avec les morts...**

Absolument. Je crois profondément que notre monde vivant est peuplé de nos morts. C'est une expérience que j'ai faite de manière individuelle et que toute personne ayant perdu des êtres chers fait. Dans le temps du deuil, les disparus sont parfois plus présents dans nos esprits que des tas de gens qu'on croise dans la journée. La présence des morts est quelque chose à laquelle je crois. Et il y a également une raison littéraire : n'importe quelle bibliothèque, avec ses rangées de livres n'est rien d'autre que cela. Les étagères sont remplies d'auteurs d'hier ou d'avant-hier, et il suffit d'ouvrir une page pour entendre leur voix, exactement telle qu'ils l'ont posée, avec les mêmes mots, dans le même ordre, avec la même intensité. La littérature est particulièrement sensible à cette question parce que c'est exactement ce qu'elle est :

l'endroit où les vivants entendent la voix des morts avec une acuité et une présence extrêmement forte.

🔊 **Toujours dans le registre de la mort, vous abordez celle de votre père dans votre dernier roman, *Paris mille vies*. Pour la première fois, après plus de 20 ans d'écriture vous évoluez vers la sphère de l'intime. Est-ce si difficile de parler de soi ?**

Je crois que je n'ai pas cessé de parler de moi depuis mon tout premier texte. Et c'est heureux, sinon cela renverrait à des textes artificiels, des sortes de paravents. La question n'est pas tant de parler de soi que de savoir comment on décide de le faire. Est-ce que l'on parle de soi de manière explicite, d'une manière qui se veut confession - chose que je n'avais jamais faite - ou est-ce qu'on le fait en utilisant ce à quoi la littérature se prête, c'est-à-dire parler de soi à travers la projection et la création de personnages ? C'est vrai que jusqu'à présent je n'avais jamais utilisé l'intime. C'est inconfortable et déstabilisant pour moi. C'est Paris qui m'a amené à la question du « je ». Après 20 ans d'écriture, Paris était absent de ma constellation, et j'ai trouvé cela anormal. J'aimerais bien qu'à la fin du chemin, il y ait dans mes livres la totalité de ce qui a fait l'homme que j'ai été, et Paris en fait partie. Je suis né dans cette ville et ne l'ai jamais quittée. *Paris mille vies* a

été un livre difficile à écrire. Est-ce que je peux m'emparer du « je » avec ma boîte à outils personnelle qui n'a rien à voir avec l'autofiction, l'écriture de la banalité du quotidien, l'intime, etc ? Je n'ai pas ces outils-là mais pour autant est-ce que la question du « je » m'est interdite ? J'aime à penser que non. Aucun sujet ne m'est interdit. Je me suis autorisé pendant des années à écrire sur des sujets que je connaissais mal ou pas du tout, donc je ne vois pas pourquoi je ne pourrais pas m'intéresser à une réalité que je connais bien : moi. J'y suis allé avec mon écriture un peu lyrique, épique, je n'avais pas envie que ce soit un pas de côté dans la facture de l'écriture, qu'on dise « tiens, Gaudé a changé du tout au tout ». Ce n'est pas un reniement de ce qui précède, mais un prolongement.

📌 **C'est loin d'être un reniement, avec cette convocation de l'histoire qui se superpose en couches successives, ce dialogue toujours avec les morts.**

**Ce qui est étonnant, c'est que le fait d'ancrer un récit dans un lieu tend à le rendre réaliste, or, il n'en est rien, et Paris mille vies ne déroge pas à cette « règle ».**

Quand je dis que je n'ai pas l'écriture de la banalité du quotidien, ce n'est pas pour dévaloriser le sujet ; je considère Tchekhov comme un des plus grands par exemple. J'ai constaté assez récemment que mes personnages n'étaient pas ancrés dans le réel, ils n'ont pas de métier par exemple, on ne les voit pas dans l'accomplissement de leur tâche. Le réel que je décris est débarrassé de tout élément réaliste ou naturaliste. Quand c'est dans un livre comme *La Mort du roi Tsongor* ou *Salina*, cela ne pose aucun problème, car ce monde est lointain, antique, inventé. C'est plus périlleux avec un livre comme *Paris mille vies*, mais au fond, j'arrive au même résultat, à savoir que le lecteur

## Tout Gaudé (ou presque...)

- 1972 Naissance à Paris
  - 1997 Première pièce de théâtre : *Onysos le Furieux*
  - 2000 Première création théâtrale : *Onysos le Furieux*  
Mis en scène au Théâtre National de Stasbourg
  - 2001 Premier roman, *Cris*
  - 2002 *La Mort du roi Tsongor*  
Prix Goncourt des Lycéens et prix des Libraires
  - 2004 *Le soleil des Scorta*  
Prix Goncourt. Publication dans 34 pays
  - 2006 *Eldorado*
  - 2008 *La Porte des enfers*
  - 2010 *Ouragan*
  - 2011 *Mille orphelins*, livret d'opéra  
Composition et mise en scène Roland Auzet, créé au Théâtre de Nanterre-Amandiers
  - 2012 *Pour seul cortège*
  - 2013 « Les ombres de Port-au-Prince »  
Reportage à Haïti, portrait de la ville : Figaro Magazine
  - 2013 « Le camp de Kawergosk au Kurdistan irakien »  
Participation au projet sur les réfugiés d'Arte reportage
  - 2014 « Portrait de Nino di Matteo, juge anti-mafia »  
Film documentaire, Arte
  - 2014 *Daral Shaga*, livret d'opéra-cirque, création à l'Opéra de Limoges
  - 2015 *Danser les ombres*
  - 2016 *Écoutez nos défaites*
  - 2017 *De sang et de lumières* (poésie)
  - 2018 *Salina, les trois exils*, dixième roman
  - 2019 *Nous, l'Europe, Banquet des peuples* (long poème)  
Version théâtrale mise en scène et composition Roland Auzet créée au Festival d'Avignon
  - 2020 « Dacca, l'atelier du monde »  
Reportage au Bangladesh, portrait de la ville : Figaro Magazine
  - 2020 *Paris, Mille vies*, prix Castel du Roman de la Nuit 2021
  - 2021 *La Dernière Nuit du monde*, mise en scène par Fabrice Murgia créée au Festival d'Avignon
- Ses ouvrages sont publiés chez Actes Sud.

## « JE SAIS AUJOURD'HUI QUE MA VIE D'ÉCRIVAIN S'ARTICULE SUR TROIS AXES : LE THÉÂTRE, L'ÉCRITURE ROMANESQUE, ET LES POÈMES. »

ne sait rien d'autre que ce qui habite le personnage intérieurement. Mais où est-ce qu'il allait quand il sortait de la Gare, intercepté par l'ombre du début ? On sait que c'est un écrivain qui me ressemble beaucoup, mais désossé de tout son quotidien, et qui ne vit que par ce qui l'anime intérieurement.

### 🔊 Vous dites que vos parents ont voulu vous offrir Paris. qu'entendez-vous par là ?

Mes parents n'étaient pas parisiens, et ils ont décidé qu'ils allaient vivre ici, qu'ils allaient offrir à leurs enfants cette ville. On m'a souvent interrogé sur le thème de l'exil, des émigrés, des migrants, et on m'a demandé si cela appartenait à mon arbre généalogique. C'est très peu le cas. Sauf que, au fond, il y a cette toute petite chose qui me bouleverse et qui est très présente dans les destins de tous les migrants : c'est au nom des générations à venir qu'ils partent vers l'inconnu. Toutes ces familles, ces mères et ces pères qui décident qu'ils vont s'extraire d'une réalité parce qu'elle est oppressante, parce qu'elle n'offre pas de possibilité, parce qu'elle est dure, violente, ils savent que c'est aux dépens de leur propre vie, ils le font pour se sauver un peu, mais avant tout au nom de la génération qui suit. Leurs enfants vivront dans un meilleur pays, auront plus d'opportunités. C'est absolument bouleversant. C'est accepter de se voir

comme le maillon d'une chaîne, qui essaye de s'améliorer non pas sur une vie mais à l'échelle de plusieurs vies. C'est en rapport avec ce qu'ont fait mes parents, qui se sont dit qu'ils allaient tenter l'aventure à Paris. Je prends conscience que cela m'a été offert.

### 🔊 Pour des lecteurs qui ne vous connaîtraient pas, sélectionnez trois de vos ouvrages représentatifs de votre univers d'écriture...

*Le Tigre bleu de l'Euphrate* pour le théâtre, pour donner à entendre ce rapport à l'antique, qui est très lointain et auquel je n'ai pas envie de renoncer, même si mon écriture se nourrit aussi du questionnement de l'actualité.

*Écoutez nos défaites* parce que c'est un livre compliqué dans la structure, et dans lequel j'ai trouvé des choses qui vont m'être utiles pour des romans que je n'ai pas encore écrits.

*Paris mille vies* parce que j'en suis imprégné.

### 🔊 Vous auriez pu citer *Le soleil des Scorta* qui a obtenu le prix Goncourt 2004. L'obtention de ce prix si tôt dans votre carrière ne rend-elle pas la suite plus légère ?

Oui, j'ai pu le constater au fur et à mesure du temps. J'ai eu deux très beaux cadeaux avec ce Goncourt : le premier c'est de l'avoir, cela offre de la liberté et de la sérénité, et le deuxième c'est de l'avoir eu très tôt. Ça tombait

du ciel, c'était mon troisième roman, je n'ai pas eu le temps de l'attendre alors qu'on peut s'user dans cette attente. J'ai une reconnaissance profonde pour tout ce que le Goncourt m'a offert. Après, il restait un chemin à construire. Tout peut s'arrêter après un ou deux livres. Pour les romans écrits à la suite, *Eldorado*, *La Porte des enfers*, *Ouragan*, je me levais chaque matin en étant conscient de cette chance de pouvoir écrire en prenant mon temps. Je ne me suis jamais lassé d'écrire, j'en ai été préservé jusqu'à présent, mais il y a eu un moment où je me suis demandé quel allait être le but : publier un roman tous les deux ans, comme cela, jusqu'à la fin ? J'ai éprouvé le vertige d'une position un peu trop assise. C'est vers 2012, 2013, presque 10 ans après l'obtention du Goncourt que j'ai ressenti ce malaise, et ma réponse a été de saisir toutes les opportunités qui se sont présentées pour partir plus au contact du monde, dans des endroits durs et peu confortables. D'abord parce que cela m'intéressait, et ensuite parce que je pressentais que j'allais confronter mon écriture à autre chose.

C'est donc en 2013 que je fais un premier voyage à Port-au-Prince, et cette même année je vais aussi au Kurdistan irakien. En 2014 et 2015 il y a des voyages à Calais, un retour à Port-au-Prince. Je fais l'expérience d'une chose qui est nouvelle pour moi, qui est d'écrire plus en frottement avec le monde, et pas n'importe quel monde, ce n'est pas New York ou Tokyo. Ce ne sont pas des endroits de guerre ou de conflits directs mais des endroits de souffrance où l'humain est maltraité par les conditions de vie dans lequel il est. Je ne savais pas ce que j'allais en faire dans l'écriture. Le point commun de tous ses endroits-là c'est que j'en suis revenu avec des poèmes. C'est là que j'en reviens à mon idée qu'il y avait un chemin à construire. Les poèmes sont venus

NOUS, L'EUROPE -  
C<sup>IE</sup> ACT OPUS

ouvrir la fenêtre, mettre un peu de bousculade dans tout cela, et me re-passionner profondément. Je sais aujourd'hui que ma vie d'écrivain s'articule sur trois pieds : le théâtre l'écriture romanesque ; et le fait de saisir les occasions d'un certain type de voyages pour interroger et nourrir l'écriture de poèmes.

**🔊 Vous avez écrit un opéra circassien, *Daral Shaga*, présenté à l'Opéra de Limoges en 2014. Quel lien entretenez-vous avec la musique ?**

J'écoute des choses très variées, mais je suis prudent avec la musique, un peu complexé parce que je ne la lis pas. Je ne me considère pas comme mélomane dans la mesure où ma culture musicale est assez faible, et en même temps il y a quelque chose qui me parle beaucoup, parfois lié à l'écriture. Je cherche dans la musique la fièvre du rythme, c'est une passerelle pour moi. La musique sait dire l'énergie, la dépense, la scansion. Souvent il y a eu des moments où j'ai eu besoin de trouver un morceau pour me plonger dans l'écriture d'un texte. Cela devient une sorte de morceau totem que je réécoute chaque fois avant le travail pour me remettre dans l'humeur qui me permet d'écrire. Par exemple, pour *Dansez les ombres*, j'écoutais en boucle *Sinnerman* de

Nina Simone parce qu'il y a quelque chose de dément dans cette chanson qui correspond parfaitement à la frénésie de la rue à Port-au-Prince. Pour le triptyque que j'ai écrit sur les rapports entre la France et l'Algérie, *Les Sacrifiées*, j'écoutais en boucle *Denia* de Manu Chao. Pour *Nous, l'Europe*, la musique est venue dans un second temps, sans adéquation avec le rythme. C'est venu par la chanteuse grecque Maria Farantouri que j'écoute depuis l'enfance car mes parents l'aimaient beaucoup et il y avait des disques à la maison de Mikis Théodorakis avec la voix de Maria Farantouri. Lorsque dans *Nous, l'Europe* il a été question d'aborder la période des généraux grecs, je me suis dit que j'allais citer Farantouri, et je me suis demandé si pour d'autres événements politiques de l'histoire de l'Europe, il n'y avait pas d'autres chansons qui correspondraient. Il y a eu là un petit jeu sur les recherches des chansons.

**🔊 Il y a la proposition d'un nouvel hymne européen dans *Nous, l'Europe*...**

Oui, depuis le début Roland Auzet me disait qu'il fallait qu'on se pose cette question. Je l'ai laissé avancer dans cette réflexion, et quand j'ai mieux vu ce qu'il voulait interroger, j'ai trouvé que cela posait cette même

question du « nous » et de la construction commune. Pour l'hymne européen tel qu'il existe, on a dû se dire que Beethoven ferait bien l'affaire. Il s'agit d'une construction froide et désincarnée. Normalement, les hymnes naissent avec une forme d'évidence plus grande, ce sont souvent des chants qu'on a chantés dans les rues au moment de révoltes, dont le peuple s'est emparé. Là, je ne pense pas qu'on puisse dire que le peuple européen se soit emparé de Beethoven. On le connaît, on le consacre, il est immense, mais personne ne l'a jamais chanté dans les rues au moment d'une colère populaire. Je pense qu'un jour il y aura un hymne européen, et que ce ne sera pas celui qu'on a choisi de manière technocratique, ce sera un hymne qui jaillira des rues de l'Europe. ■

*NOUS, L'EUROPE, BANQUET DES PEUPLES.*

JEU. 16/12/2021 - 20H

VEN. 17/12/2021 - 20H



*Nous, l'Europe, Banquet des peuples* créé au Festival d'Avignon 2019 a suscité de très nombreuses critiques, dithyrambiques comme sévères. En voici un aperçu.

## L'Europe au menu d'un « Banquet » festif

François Hollande était le premier invité de la pièce de Laurent Gaudé. Comme Christiane Jatahy, Laurent Gaudé et Roland Auzet triomphent en ce début du Festival d'Avignon :

### *Nous, l'Europe, Banquet des peuples*

le spectacle que cosignent l'écrivain et le metteur en scène-compositeur, a fait se lever le public comme un seul homme, samedi 6 juillet [2019] au soir. Presque trois heures venaient de passer, électriques, captivantes, nourrissantes aussi bien du point de vue de la réflexion que de l'art, et avec une guest-star en prime pour cette soirée de première : François Hollande, qui est resté vingt minutes sur le plateau, pour livrer sa vision de l'Europe. L'ancien président de la République ne sera pas là lors des représentations suivantes : chaque soir, c'est un nouveau grand témoin qui sera appelé à répondre aux questions sur l'avenir de l'espace européen. Parmi celles et ceux qui feront le voyage figurent notamment l'écrivaine, militante altermondialiste et présidente d'Attac Susan George, la politiste allemande Ulrike Guérot, l'écrivain et philosophe néerlandais Luuk van Middelaar, ou encore l'ex-directeur général de l'Organisation mondiale du commerce Pascal Lamy, l'ancien premier ministre italien Enrico Letta...

Mais il ne s'agit là que d'un moment, d'un aspect de ce spectacle réjouissant, qui invente une forme de théâtre politique pour aujourd'hui, sans jamais le céder à la foi en l'art, bien au contraire, et aurait mérité d'investir la Cour d'honneur du Palais des papes. Au menu de ce *Banquet*, il y a un texte, un vrai, superbe, lyrique sans être pompeux, un long poème dramatique où Laurent Gaudé traverse l'histoire de l'Europe, du début du XIX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui, de l'invention de la locomotive à vapeur, en 1830, aux attentats de 2015, de Charlie Hebdo à Nice en passant par

le Bataclan.

### Poésie aux commandes

Mais il y a aussi une mise en scène ample, généreuse, sophistiquée sans être prétentieuse, et qui fait enfin connaître au grand public un artiste passionnant, Roland Auzet, qui est à parts égales metteur en scène et musicien-compositeur. C'est un homme qui a l'oreille ultrafine, et on a rarement vu, ou plutôt entendu, une polyphonie aussi maîtrisée, entre la parole, forte, portée par les comédiens, dans toutes les langues européennes, la musique, du chant choral céleste au rock métal ou à la brutal pop, et le son sous toutes ses formes.

Ce qui n'empêche pas le spectacle d'exister visuellement avec tout autant de puissance. Et pour dire cette Europe trop technocratique, qui peine à se vivre comme un peuple, c'est d'abord ce peuple, en concentré, en miniature, que les deux hommes convoquent sur le plateau, sous les étoiles du ciel d'Avignon un ensemble de comédiens, performeurs, chanteurs et au talent fou, accompagnés par un chœur d'amateurs, âgés de 7 à 77 ans ou tout comme. Pour autant la mise en scène n'illustre rien : c'est la poésie qui est aux commandes ici, une poésie scénique qui fait écho à celle du texte de Gaudé. Au cœur du dispositif, un vaste mur, large comme le plateau de la cour du lycée Saint-Joseph. Le mur, métaphore de tous les problèmes de l'Europe, de la guerre froide aux réfugiés de Sangatte, est aussi une surface de projection pour les images. Ainsi en est-il lors de cette scène d'une force inouïe, où la comédienne polonaise Dagmara Mrowiec-Matuszak évoque la « solution finale », en un chaos de mots doublé par un chaos d'images warholiennes (beau travail vidéo de Pierre Laniel). Quelque chose de l'humain s'est déconstruit là, lors de la Shoah, que l'art de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle ne

pouvait qu'enregistrer. Mais c'est bien la parole qui est au cœur de ce *Banquet des peuples* : une « parole jaillissante » comme la prônait Aimé Césaire, qu'aime à citer Laurent Gaudé.

Une parole performative, portée par des acteurs d'une présence et d'une intensité exceptionnelles. Du Québécois Emmanuel Schwartz, habitué des spectacles de Dave St-Pierre ou de Wajdi Mouawad, à l'Irlandaise Olwen Fouéré, de la danseuse grecque Artemis Stavridi au comédien français Thibault Vinçon, de

l'Allemande Karoline Rose, Nina

Hagen d'aujourd'hui, au contre-ténor brésilien

Rodrigo Ferreira, du

Français d'origine

marocaine

Mounir

Margoum à la

Guyanaise Rose

Martine, du batteur-

poète Vincent Kreyder

à l'acteur-cinéma-

musicien suisse-italo-

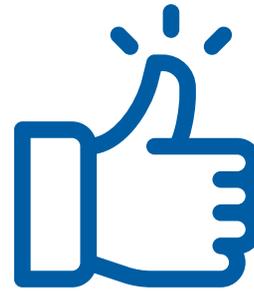
britannique Robert Bouvier...

Ainsi ce *Banquet* convoque-t-il à sa table une Europe plurielle, talentueuse, pêchue, agissante, tout en posant les bonnes questions, à commencer par celle-ci : « L'Europe est-elle un rêve de classe ? » Quant à François Hollande, très à l'aise, il a livré sans surprise un plaidoyer européen et, de manière plus inattendue, a exprimé ses « regrets » et ses « remords » de ne pas avoir pu, ou su, apporter des solutions face aux conditions effroyables dans lesquelles les réfugiés arrivent sur le continent.

À la fin du spectacle, Laurent Gaudé, Roland Auzet et l'assemblée des acteurs ont invité le public à les rejoindre pour danser sur le plateau, et c'est bien la première fois que l'on voyait notre vieille Europe éclopée déchaîner un tel enthousiasme.

par Fabienne Darge

*Le Monde*, 9 juillet 2019





## Le banquet dépeuple

« Je n'ose pas appeler ça un spectacle parce que... » Et là les mots lui manquent. Susan George, une des fondatrices d'Attac, militante alter depuis des décennies, invitée sur le plateau dressé cour du lycée Saint-Joseph, fait des gestes avec les mains sans parvenir à verbaliser l'étendue de ce à quoi elle a assisté. On la comprend. Qu'est-ce que c'est que ce bouzin vociférant ? Tentons de définir à tête reposée la nature de la production du dramaturge Laurent Gaudé et du metteur en scène Roland Auzet, *Nous, l'Europe, Banquet des peuples*.



### Cours d'histoire

La vocation première du spectacle réside dans l'interrogation : qu'est-ce que l'Europe, et d'ailleurs depuis quand ? Ce biais permet de remonter une série de dates, 1848 et la révolution sicilienne, 1830 et la création de la première ligne de chemin de fer commerciale, qui permettra l'essor de l'Europe économique et sur le réseau duquel s'appuieront un siècle plus tard les nazis pour mener à bien la solution finale décidée à Wannsee début 1942. Tout l'agenda européen, bénéfique ou sombre, nous est recontextualisé. Quand un comédien évoque des salauds, Reinhard Heydrich ou Leopold II, roi des Belges colonisateur, il lance un salutaire « Crachez sur leur nom ! »

### Acte militant

À l'ouverture du spectacle, alors que s'approchent les comédiens polyglottes augmentés du Chœur de l'Opéra Grand Avignon et de chanteurs amateurs, on se croit dans un vieux spot de campagne pour le PS. C'est que le show est militant ! Mais plutôt du côté de ce que l'on appelait en 2005 « la gauche du PS », qui avait appelé à voter non au référendum sur le traité constitutionnel. Gros focus sur cette cicatrice encore vive, audace antidémocratique des institutions à l'égard de leurs ressortissants. Ici, pas de béni-oui-oui, le banquet des peuples se méfie.

### Concert

On chante beaucoup sur le chemin de Bruxelles. Roland Auzet, aussi percussionniste et compositeur, a sollicité l'Ircam pour la sono, et sur scène a confié une batterie à un musicien (qui fait le cadre quand il ne joue pas - flexibilité) et une guitare Telecaster rouge pailleté à une comédienne, qui chante très bien mais qui hélas en joue comme d'une basse. Mais ne boudons pas notre plaisir : c'est l'émulation qui compte dans ce brassage entre la scène et la salle, où l'on entonne *Bella Ciao* et où l'on réfléchit à un nouvel hymne européen entre deux séances d'interrogatoire sur les migrants.

### Jeu interactif

La complicité du public joue à plein. A la fin du spectacle, divers citoyens

européens galvanisés par trois heures d'esthétiques plurielles montent sur scène pour danser avec les artistes. On entend des ricanements à propos de « Vilar m'a tuer » tagué sur un décor. Et dès qu'un homme politique est cité, le public, qui savait, le répète en même temps. La salle est joueuse. D'ailleurs, quand un comédien annonce « l'Europe des Vingt-Sept », notre voisin de gauche tonne dans sa barbe : « C'est pas l'Europe, c'est l'Union européenne, crétin. »

### Réunion politique

Chaque soir défile un « grand témoin » qui évoque son expérience européenne. Au milieu des choristes au sourire de miel, tel le Messie ou Karajan dans un *Grand Ecbiquier* des années 70, sont déjà passés François Hollande et, donc, Susan George. Elle a expliqué que Jacques Delors était obnubilé par la Table ronde des industriels européens, a raconté ses problèmes pour obtenir un passeport français, pays « béni des dieux » où l'on peut étudier et se soigner quasi gratuitement. Et a remercié la compagnie : « Je suis bouleversée par cet effort d'éducation populaire que vous avez effectué », a-t-elle conclu. Eh ben voilà ce que c'est : une tranche d'éducation populaire, rondement menée. Dans la cour d'un lycée, ça se tient. ■

par Guillaume Tion  
*Libération*, 9 juillet 2019

*NOUS, L'EUROPE, BANQUET DES PEUPLES.*

JEU. 16/12/2021 - 20H

VEN. 17/12/2021 - 20H

# Heureux qui comme Ulysse...

Heureux qui comme Ulysse, a fait un beau voyage...

Quelle ironie.

Il est là. Échoué sur le rivage.

Il est là, sale, nu, souffrant, honteux, aphone.

Il est là, seul survivant de cette aventure au cœur de l'inhumain.

Il est là qui s'endort, meurtri par la mer, les rochers et la vie. Plus vulnérable que jamais, caché sous un amas de feuillages.

Il a tout perdu, jusqu'à son nom : « Personne » n'a plus d'identité.

Il est là, celui qui comme tant d'autres était parti pour vaincre.

Bien avant d'autres, ils sont venus, ils ont vu, ils ont vaincu.

Partir.

Ce n'était là pourtant rien que de très héroïque. Épopée surhumaine.

L'Iliade, une affaire d'hommes. Des combats à mort.

Il est las.

Laisser les combats, les rêves et parures de gloire.

Laisser les jours sans passé ni mémoire.

Revenir.

Retour aux mille détours, retour dont on ne revient pas.

Éternel retour, éternel combat entre soi et soi.

Flux et reflux d'un naufragé, otage d'une mer furieuse et de vents hurlants.

Marionnette des dieux et du destin.

Périple chaotique, misérable errance de l'exil.

Rentrer. Rentrer chez soi. Rentrer en soi.

Ce n'est là pourtant rien que de très quotidien. L'aventure humaine.

L'Odyssée, une affaire de femmes. Un combat pour la sur-vie.

Vaincre les empoisonneuses, les ensorceleuses, les sirènes de tous bords.

Naviguer entre leurs pièges et leurs conseils, leurs bras et leurs filets.

Refuser les breuvages magiques ou déjouer les tours et les détours de vilaines enjôleuses.

Dangereuses séductrices et combats intérieurs combien plus périlleux que les duels d'épée et de poussière.

Vaincre au jour le jour la souffrance, l'humiliation, la peur, les larmes.

S'arrimer à sa Métis en exil au cœur du naufrage.

Rassembler son être balloté entre tant d'îles merveilleuses autant que monstrueuses.

Refuser le figement et l'ennui dans une conscience somnolente.

Refuser le confortable statu quo sans risque et sans avenir.

Continuer, encore et toujours hors des frontières du connu et rassurant.

Vaincre la bêtise archaïque du Cyclope, tout dévorant et démembrant.

Vaincre la cruauté de nos instincts, notre orgueil qui nous pense divins et nous trouve moins qu'humains.

Brandir son humanité.

Affronter la fureur de Charybde et Scylla.

Résister au vacarme des violences et déferlantes de haine.

Affronter les monstres qui sommeillent au loin et en nous.

Refuser l'appel de la mort au chant des Sirènes.

Résister aux enchantements qui vous dévorent l'âme autant que le corps.

Refuser la fleur de l'oubli, qui dévore le passé et vide la conscience.

Revenir du pays du Soleil qui se couche, revenir de la grotte qui brûle les ailes du désir.

Refuser l'immortalité, et se dire et se redire humain : ni bête, ni dieu, simple mortel à la finitude certaine.

Aborder les contrées sombres de l'étrange aux confins de la conscience. Voyage au bout de la nuit.

Revenir de l'absence, de la perte, de l'oubli, de la mort.

Revenir des illusions et des horizons trompeurs.

Vaincre la tentation de l'exotisme.

Revenir chez les humains, sans vêtue, sans voix, sans rien, sans nom ... N'être « Personne ».

Refuser l'oubli la terre natale.

Chanter la nostalgie, se souvenir.

Entendre le logos qui libère, loin des paroles et sortilèges.

Prendre la parole. Reprendre existence.

Se faire connaître et reconnaître par des mots, des marques et des signes, autres symboles.

Revenir à soi : parcours interminable de la reconnaissance. Le soi se perd et se retrouve.

Revenir à soi : itinéraire perpétuel autant qu'insaisissable.

Revenir à soi : inaccessible étoile de la conscience et de la connaissance.

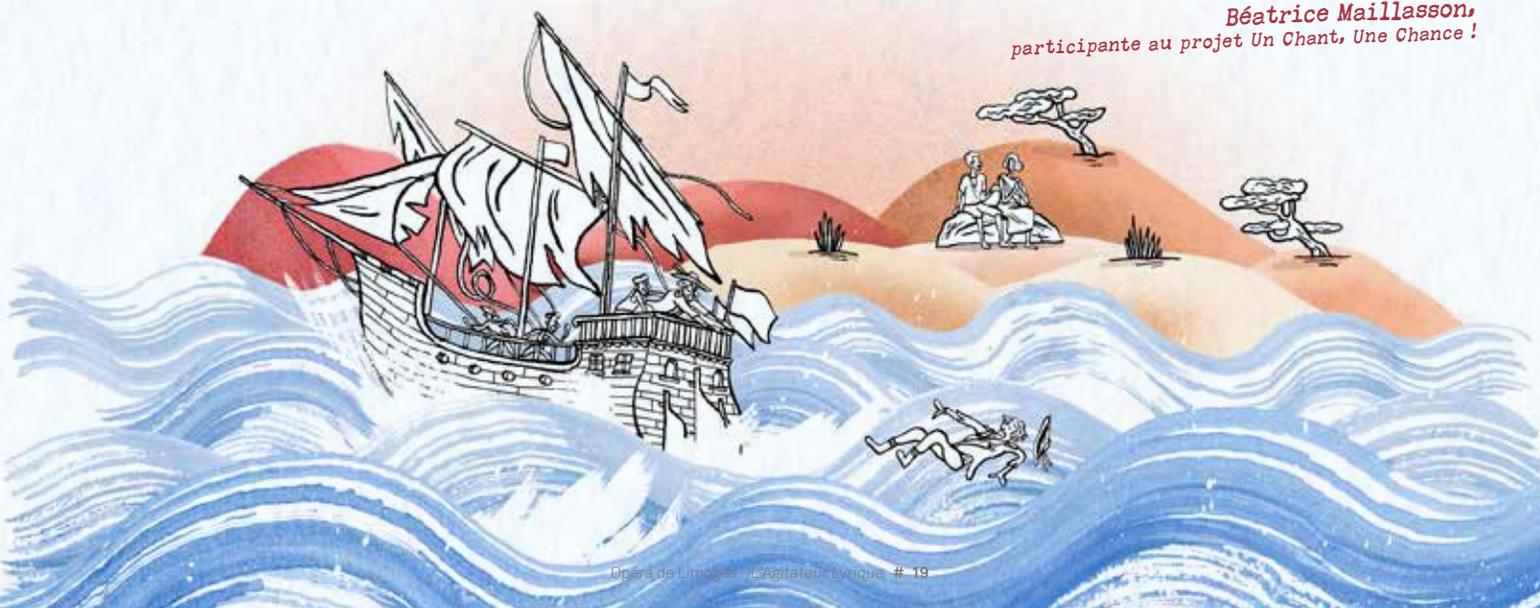
Revenir à soi : être de finitude, sans certitude première ni savoir absolu terminal.

Revenir à soi, au soi d'avant sans être le même qu'avant. De l'ego à l'ipse.

L'Odyssée, le plus intime et le plus universel des voyages. Le plus éternel. Le plus indispensable.

L'Odyssée de la vie.

*Béatrice Maillason,  
participante au projet Un Chant, Une Chance !*



# L'opéra ou la défaite des femmes

L'ouvrage, qui date de 1979 reste la référence pour la prise de conscience de la manière dont les femmes sont traitées à l'opéra.

De quelle défaite parle-t-on ? Si elle peut prendre de multiples formes, l'opéra associe régulièrement le féminin et la mort, à l'instar de *La Traviata* dont une nouvelle production est montée à l'Opéra de Limoges cette saison. C'est l'occasion d'échanger avec **Catherine Clément**, extraordinairement jeune avec ses 82 ans, femme de lettres, à la fois philosophe, écrivaine, essayiste.

**🗨 Avec *L'opéra ou la défaite des femmes* vous vouliez exprimer une colère. Où en est cette colère aujourd'hui ?**

Je n'aime pas le mot colère parce qu'il est beaucoup trop utilisé, il y a des colères à tout propos. Et puis on tue au nom de la colère. Un homme en colère qui tue une femme, ça se voit malheureusement souvent.

Dans les années 70, j'ai eu subitement une prise de conscience. Quand j'écrivais ce livre, j'étais entourée d'amis homosexuels pour qui le meilleur de la femme était à l'opéra. Je n'avais pas à leurs yeux le droit de toucher aux femmes qui étaient sur les scènes. Ça satisfaisait leur désir de féminité, et lorsque je leur disais « mais vous voyez ce qu'on leur fait aux femmes sur scène ? L'histoire est affreuse ! » la réponse était « ça n'a pas d'importance, elles chantent si bien ».

**🗨 Ce qu'on vous a reproché dans *L'opéra ou la défaite des femmes*, c'est de prendre en considération, avec beaucoup de sérieux, les livrets ! C'est ce qui fait l'essence et l'intérêt de votre livre, s'intéresser à la portée de chaque rôle et ne pas se contenter de l'émerveillement des vocalises !**

Je me suis surtout intéressée à ce qu'on voyait sur scène. C'était l'époque des chanteuses monumentales comme Montserrat Caballé en plein triomphe : elle se tenait à un endroit de la scène et elle ne bougeait quasiment plus. C'était presque une forme de concert. Lorsqu'il fallait qu'elle bouge, c'était dramatique. C'est un point important. L'aspect physique des chanteurs ne comptait pas du tout. J'ai vu un *Tristan et Isolde* à Bayreuth en 1966 avec deux vieux tonneaux, et le public se pâmait !

**🗨 En quoi reliez-vous le physique hors norme des interprètes lyriques d'une certaine époque avec l'appréciation du public masculin ?**

La position commune à l'époque était de dissocier l'histoire de la beauté du chant, ce qui n'est plus du tout le cas avec les nouvelles générations de metteurs en scène. D'ailleurs, plusieurs se sont inspirés de mon livre et me l'ont dit, comme Andrei Șerban. Ils réfléchissent sur le contexte de l'opéra, le livret et ce qu'il veut dire, à ce qu'ils vont montrer sur scène, travaillent éventuellement à des transpositions. À une époque, une mise en scène c'était un décor, on faisait bouger de cinq centimètres chaque chanteur, et voilà ! L'opéra est maintenant devenu populaire, alors que lorsque je l'ai découvert, il relevait d'un snobisme absolu. Mon livre disait cela aussi, et ça a beaucoup fâché.

**🗨 Quelle est votre propre histoire avec l'opéra ?**

J'ai vu mon premier opéra en 1952, à l'Opéra de Paris avec *Les Indes Galantes*. J'avais treize ans. C'était une mise en scène très classique pour l'époque, le metteur en scène et directeur de l'opéra Maurice Lehmann avait fait lancer du plafond des pétales de roses, et surtout avait diffusé du parfum de rose. Notre oncle juif de Pittsburgh, qu'on n'avait pas vu depuis avant la guerre, venait nous apporter des vivres et même de l'eau minérale. Ça en dit beaucoup de la perception des Américains sur l'Europe, il nous a apporté à manger parce qu'il était persuadé qu'on était affamé. Cette découverte de l'opéra m'a fait rire au-delà du possible. Mes enfants ont été élevés dans la simulation de *Pelléas et Mélisande* façon drôlatique, à table. J'ai repiqué à l'opéra à Bayreuth plus de dix ans après, avec *Tristan et Isolde* et *Le Vaisseau fantôme*. C'était

l'époque où tout était mis en scène par Wieland Wagner, petit-fils de Richard, et où les frères Wagner avaient banni leur mère Winifred de Bayreuth. Winifred Wagner était la femme de Siegfried Wagner (fils de Richard), et en tant que nazie anglaise, elle avait tout fait pour attirer Hitler à Bayreuth et y était parfaitement arrivée. Après-guerre, quand le festival a repris, les deux fils Wieland et Wolfgang ont demandé à leur mère de ne plus se montrer. Or, nous l'avons vue partout en ville. C'était particulièrement singulier, sachant qu'une partie de ma famille a disparu dans la Shoah. Je suis retournée plus tard à Bayreuth pour *Le Ring* mis en scène par Chéreau en 1980, tout cela était balayé, c'était une nouvelle Allemagne alors qu'en 1966 ce n'était pas encore le cas.

**🗨 *L'opéra ou la défaite des femmes* date de 1979, le féminisme a œuvré depuis lors. Aborderiez-vous les choses différemment ?**

J'aurais la même approche aujourd'hui. Les mises en scène sont certes plus équitables, les femmes chanteuses sont mieux traitées, il y a même des mises en scène qui escamotent la mort. Mais l'opéra du XIX<sup>e</sup> reste bien une monstruosité machiste.

**🗨 Que pensez-vous des mises en scène qui escamotent la mort de la *Traviata* ?**

Ça m'énerve énormément. La laisser debout à la fin et laisser supposer qu'elle s'élève comme Marguerite dans le *Faust* de Gounod, je trouve cela horripilant. La *Traviata* meurt de phtisie, or je n'en ai jamais vu aucune mourir de tuberculose. Si elle reste debout et qu'on évacue la mort, on fait d'elle une sainte. Ça n'a jamais été le propos de Verdi. Le propos de Verdi, c'est qu'elle meure. Et la mise en scène des morts est

quelque chose de très important et de très difficile. On voit rarement autre chose dans les Traviatas que d'éclatantes jeunes femmes en pleine santé qui chantent très bien, alors que leur personnage va mourir. Les sublimes de la mort de la Traviata m'exaspèrent au plus haut point. C'est un refus du texte, un refus de la situation, et un refus de l'interprétation marxiste qu'on peut faire.

### 📌 L'interprétation marxiste ?

Le texte qui m'a le plus éclairée à propos de *La Traviata* est celui de Friedrich Engels, ami de Marx. Cela se trouve dans le livre sur l'origine de la famille, de la propriété et de l'État.

### 📌 Le livret avait été censuré à l'époque de Verdi pour l'empathie que l'on peut éprouver pour Violetta.

Parce qu'il s'agit d'une putain mondaine. Si on parle de demi-mondaine, on est très poli, si on dit putain, ça ne correspond pas, elle ne fait pas le trottoir, courtisane fait implicitement penser à la Cour. *Putain mondaine* est le terme qui convient pour évoquer le milieu corrompu dans lequel évolue Violetta au début de l'opéra. Elle s'en sort à la fin du premier acte, et ne retourne plus du tout à la prostitution. L'autre, l'amoureux, l'espèce d'ordure d'Alfredo y retourne plusieurs fois, alors que Violetta a sûrement envie

impliqué dans des réseaux mondains de prostitution et de trafic de mineures. On parle bien d'organisation de prostitution par des gens très riches sur le dos de petites filles pauvres.

Au XIX<sup>e</sup> siècle la prostitution mondaine était juste plus visible, mais pas assumée non plus. On n'imagine pas Violetta reçue dans une famille noble, ça ne marche pas. On a beau faire des mises en scène sublimes avec de belles robes, ce qu'on devrait voir, ce sont des gens totalement corrompus en train d'essayer de baiser des filles qui sont totalement fauchées. La prostitution, ce n'est pas fini !

*« L'opéra est affaire de femmes. Non, pas une version féministe ; non, pas une libération. Tout au contraire : elles souffrent, elles crient, elles meurent, c'est là aussi ce qu'on appelle chanter. Elles s'exposent, décolletées jusqu'au cœur, luisantes de larmes, au regard de ceux qui viennent jouir de leurs supplices feints. Pas une n'en échappe, ou si peu... »*

### 📌 Et si nous parlions mariage ?

L'histoire du mariage arrangé dans *La Traviata* est capitale. C'est bien à cause de la petite sœur, parce qu'il faut la marier, que le père Germont intervient. Elle n'est pas représentée dans l'œuvre, elle est invoquée comme prétexte, il faut la marier, il y a un caractère obligatoire, et on la marie. Il y a une enquête de police

Il y a quelques pages décrivant la société à cette époque, avec la famille bourgeoise, ses mariages arrangés, la femme officielle qui fait des enfants, et par ailleurs, des prostituées pour le plaisir. C'est cela que j'appelle la théorie marxiste. Lors d'une lointaine émission sur France Culture, je développais cette analyse marxiste de *La Traviata*. Yves Jaigu, patron de l'époque avait interdit qu'on la diffuse parce que c'était marxiste. C'était dans les années 70. Il s'est vite ravisé, et l'émission a été diffusée. Donc *La Traviata* est un objet polémique.

de devenir la mère de ses enfants. Il la traite vraiment mal. Il y a, dans le roman d'Alexandre Dumas fils, une scène d'ouverture du cercueil de Violetta, absolument abominable. Il a tapé fort, on est plongé dans le dégoût, il décrit sur plusieurs pages cette jeune femme plusieurs années après sa mort. Sans doute pour faire apparaître la corruption au sens propre.

La corruption continue encore, il n'y a qu'à se souvenir du milliardaire américain qui s'est suicidé dans sa cellule en 2019, Jeffrey Epstein,

sur la famille pour savoir si ce sont des gens bien ou pas, et puis il y a un fils qui détonne, c'est Alfredo.

Le jeune homme dépense un argent fou pour coucher avec une prostituée de luxe, dont il tombe amoureux, et le malheur, c'est qu'elle tombe amoureuse aussi. Il n'y a qu'elle qui soit absolument amoureuse. Je n'ai aucun doute sur l'absence de sentiment de la part d'Alfredo, c'est une petite frappe. L'argumentaire du père quand il veut amener la Traviata à quitter son fils, c'est de commencer

par dire qu'il veut marier sa fille. Il finit par lui dire « vous allez vieillir, et là il ne vous aimera plus ».

C'est absolument atroce, et une fois qu'il a fait ça, il a quand même des remords.

Si le père et le fils sont deux sacrés loulous, qui, ni l'un ni l'autre, ne viennent en aide à Violetta, le père Germont est un personnage plus nuancé que les autres, il comprend que Violetta est une vraie amoureuse.

**👉 Une fois qu'on a fait ce constat de la défaite des femmes, en l'occurrence de la Traviata, que fait-on pour aller au-delà ? On écrit de nouveaux opéras, on fait de nouvelles interprétations, de nouvelles mises en scènes ?**

L'époque à laquelle cela se situe m'est égale. Ce qu'on veut voir, et que je n'ai jamais vu vraiment, c'est la corruption sur scène, tous ces beaux messieurs et toutes ces belles dames corrompus financièrement, et moralement.

**👉 Relecture des opéras par des femmes metteuses en scène, nouveaux modèles féminins sur les scènes lyriques, suivez-vous l'évolution des propositions artistiques ?**

J'ai une petite nièce qui est metteuse en scène d'opéra, Mariame Clément\*, et je suis l'actualité de l'opéra à travers elle.

**👉 Pourquoi y a-t-il aussi peu de nouvelles créations d'opéra ?**

D'abord parce que cela coûte très cher. J'ai écrit un livret d'opéra, une adaptation de *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss. J'ai suivi toute la construction : des engueulades avec Lévi-Strauss, absolument horrifié qu'on transforme ça en opéra, jusqu'aux représentations sur scène. Ça a pris six ans à Georges Aperghis pour finaliser la composition. Le spectacle a été joué à l'Opéra du Rhin à Strasbourg en 1996.

**👉 Vous êtes très active sur les réseaux sociaux, notamment Facebook, ce qui est étonnant étant donné l'impossibilité de développer une pensée.**

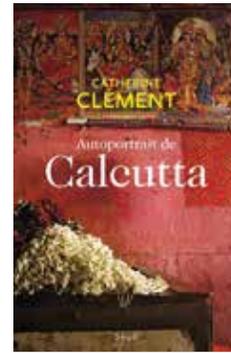
C'est ça qui m'intéresse, c'est de transmettre de la pensée en réduction. Encore plus sur twitter. Mais je fais très attention à l'écriture, c'est toujours très écrit et puis comme j'ai vécu douze ans à l'étranger, j'ai tout un réseau à l'international et je relaie des informations qui sont parfois complètement tues ici.

**👉 Philosophe, essayiste, romancière, productrice et animatrice d'émissions de radio, laquelle de ces fonctions auriez-vous voulu garder s'il avait fallu choisir ?**

C'est la question qu'il ne faut pas me poser, je ne sais pas. Tout en restant productrice à France Culture assez longtemps mais de manière discontinue, j'ai pratiquement changé de métier tous les cinq ans, et j'en ai retiré un grand plaisir. C'est une grande chance : ça veut dire pas de plan de carrière. J'ai quitté l'université parce qu'il n'y avait plus de chauffage et plus de carreau aux fenêtres pour faire des cours d'agrégation, et à 8h du matin en décembre, j'en ai eu assez. J'ai quitté le journalisme quotidien parce que c'est épuisant, et puis ça a continué... Mais il y a une activité qui domine, c'est l'écriture. J'écris depuis cinquante-et-un ans.

**👉 Vous écrivez la nuit, comment tenez-vous le rythme ? À un âge où ordinairement les nuits blanches sont derrière soi...**

C'est une habitude que j'ai prise lorsque les enfants étaient petits. Lorsque vous questionnez les écrivains, ils ont toujours des horaires précis. J'ai constaté qu'il y avait deux catégories d'écrivains, ceux qui écrivent à partir de quatre heures du matin, et ceux qui écrivent jusqu'à quatre heures du matin, comme moi. Cela correspond aux heures de leur naissance.



**👉 Parlez-nous de votre dernier livre, *Autoportrait de Calcutta* paru en mai 2021 aux Editions du Seuil...**

Calcutta se raconte elle-même, à la première

personne. C'est une ville que je connais très bien, j'y allais avec les producteurs du cinéaste Satyajit Ray, qui a été le plus grand cinéaste indien. Ses producteurs – les Indiens sont un peuple de marchands – l'ont lâché lorsqu'il a eu un infarctus, et mon conjoint qui était ambassadeur de France a demandé à Gérard Depardieu et Daniel Toscan du Plantier d'être les nouveaux producteurs de Satyajit Ray. Ils ont accepté et produit ses quatre derniers films à la fin des années 90 et début 2000. J'ai suivi les productions, les tournages, montages, mixages, avec un aperçu sur les studios de cinéma de Calcutta. Il s'agit d'une des rares villes bâties par les colonisateurs. C'est donc un livre sur la colonisation. ■

EN LIEN AVEC LA THÉMATIQUE :

LA TRAVIATA

DU. DIM. 06/02 AU SAM. 12/02/2022

NO(S) DAMES

VEN. 18/02/2022

\* Mariame Clément signe des mises en scène d'opéra depuis 2004 à travers le monde.

*La Bohème* a été co-produite et présentée à l'Opéra de Limoges en avril 2011.

CHLOÉ LECHAT  
SIGNE SA PREMIÈRE MISE EN SCÈNE LYRIQUE  
**LA TRAVIATA**

# CHLOÉ LECHAT

a étudié le piano, le chant, la musicologie et la philosophie avant d'intégrer l'École du Théâtre National de Strasbourg. Depuis, elle a accompagné différents metteurs en scène comme Stéphane Braunschweig sur *Pelléas et*

*Mélisande* en 2016 à l'Opéra de Limoges avant de monter et d'écrire ses propres projets au théâtre. Aujourd'hui, elle signe sa première mise en scène lyrique avec *La Traviata*, et, en parallèle, écrit son deuxième livret d'opéra, proposant de nouveaux modèles féminins sur la scène lyrique.

**🎧 Pour une première mise en scène d'opéra, on vous propose un incontournable du répertoire lyrique : *La Traviata* ! Quelles ont été vos premières réactions, et comment avez-vous choisi d'aborder le monument ?**

La proposition d'Alain Mercier n'était pas une surprise puisque je lui avais déjà parlé de cette œuvre. En 2004, j'ai assisté à une production de *La Traviata*, montée par Peter Mussbach, dans laquelle Mireille Delunsch interprétait Violetta Valéry. Je me souviens de l'immense émotion que j'ai ressentie tout au long de l'opéra, car elle ne sortait jamais de scène et pourtant elle ne dévoilait que très peu. Je pense que je voyais de la force en elle alors qu'elle se mettait souvent à genoux au sens propre comme au figuré. Cet opéra m'a accompagnée tout au long d'une période décisive de ma vie, en me donnant de la force. J'avais l'intuition que l'on cachait des choses de ce personnage. C'est en travaillant sur l'œuvre, lorsque le projet a été confirmé, que j'ai mieux compris les enjeux et les incohérences. C'est comme si le romantisme, l'idée de sacrifice, la présence de la maladie (puisque Violetta est tuberculeuse), l'attente d'être sauvée par Alfredo, s'opposaient à la réalité. J'ai pris conscience qu'il me fallait dépasser

le personnage du roman pour me rattacher à Violetta Valéry, à la réalité de sa condition de courtisane.

**🎧 C'est-à-dire ?**

Nous sommes tous et toutes dans une période de transition grâce au mouvement #MeToo, et je pense que nous devons aborder la question de la condition des femmes dans les opéras classiques pour maintenir cette forme d'art vivante. Notre projet se place dans ce cadre-là. Mon idée est de mettre en scène *La Traviata* avec les préjugés de l'époque et les préjugés d'aujourd'hui, en allant au-delà de ces fantasmes masculins depuis 1840, avec en sous-main le sujet qu'on élude très souvent, à savoir la prostitution. *Traviata* est une prostituée de luxe, mais *Traviata* est aussi un personnage de fiction née d'une femme réelle. J'ai essayé de creuser le contexte historique du personnage originel d'Alphonsine Plessis, celle qui changera de nom pour devenir la courtisane Marie Duplessis. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la figure de la prostituée et sa version haut de gamme, la courtisane, occupent une place si obsédante dans l'inconscient collectif que des pans entiers de la production culturelle leur

sont consacrés : cette romantisation de la prostitution attirait encore plus de clients. Ce sont toutes ces femmes que j'aimerais voir en scène, et ce que j'avais probablement senti chez Mireille Delunsch grâce à son interprétation sensible, profonde et mystérieuse. Ce personnage est définitivement complexe et dense, il est logique que les prises de rôles soient très attendues et qu'on ait jugé, historiquement, la plupart des sopranos sur ce rôle.

**🎧 Lorsque la Fenice de Venise prend connaissance du thème de l'œuvre en 1852, le livret est soumis à la commission de censure italienne. Une femme dite dévoyée, héroïne de l'intrigue et inspirant la sympathie n'avait pas sa place à l'opéra. Qu'en est-il aujourd'hui ?**

En effet, Verdi a dû s'incliner devant la volonté de la direction de présenter son opéra comme un drame d'une autre époque, début XVIII<sup>e</sup>, alors qu'il concevait l'œuvre dans le cadre du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est seulement cinq ans après la mort de Verdi que l'opéra sera pour la première fois représenté dans les décors et les costumes de 1850.

La prostitution est au cœur de la

société, alors il faut en parler ! La metteuse en scène Andrea Breth a monté *La Traviata* à la Monnaie en 2012. Elle avait représenté des prêtres, des avocats, des hommes politiques comme étant des clients de notre société contemporaine. Les hommes qui étaient dans la salle étaient offensés de se voir ainsi représentés sur scène. Dire que les femmes ont le droit de se vendre, c'est

femme, pour la rendre meilleure et construire un pont vers le public. Violetta est une femme active et forte. Si Marie Duplessis n'était pas morte si jeune de la tuberculose, elle aurait pu sans doute mener à bien ses objectifs très clairs de réussite sociale. Devenue la maîtresse du vicomte Édouard de Perregaux, qu'elle épousa en 1846 à Londres, elle avait pour projet

l'enseignement supérieur aux filles en 1880, et la loi de Jules Ferry de 1882 a rendu l'école obligatoire et gratuite pour garçons et filles. Au temps de Dumas fils et Verdi, les femmes sont obligées d'être sous l'égide d'un père, d'un frère et sont élevées pour être exploitées dans un travail domestique dans le couple, dans un travail mal rémunéré ou dans la prostitution. Ancrer *Traviata* dans

sa réalité est important, elle ne vient pas de nulle part. La question du déterminisme social est essentielle.

## «VIOLETTA N'EST PAS LA FEMME QUI ATTEND QU'ON LA SAUVE, MAIS ELLE EST UNE FEMME EMPÊCHÉE...»

aussi masquer le fait que les hommes ont le droit de les acheter. Le stigmate doit être imputé aux clients et non pas aux prostituées. C'est tout un système basé sur le droit donné aux hommes d'acheter le corps des femmes. Bien sûr que l'on ne veut pas montrer d'empathie pour les courtisanes, sinon c'est tout ce système qui devient bancal. Verdi a réussi à réduire au minimum la distance qui sépare la société de son propre reflet, et c'est aussi pour cela que cette œuvre est un monument.

📌 **La morale d'aujourd'hui n'est plus celle d'hier. Comment transposer des valeurs morales qui n'existent plus au même endroit ?**

Quand on fait vivre un opéra d'une certaine époque dans une autre époque, la nôtre en l'occurrence, on fait passer toutes les merveilleuses choses qui font sa beauté, encore et toujours, mais on fait aussi passer ce qui était toxique à l'époque et ce qui reste toxique aujourd'hui pour une société. Cet opéra est un artefact historique, et je propose un nouveau cadre pour tenter d'équilibrer la représentation homme/

d'acheter un domaine en Normandie, et de se servir de son nouveau statut de comtesse pour attirer Franz Liszt, qu'elle aimait... Certaines courtisanes de l'époque ont pu s'émanciper, comme La Païva ou Valtessa de La Bigne, qui avaient des projets de carrière. Si certaines lorettes travaillaient dans les pires conditions, certaines courtisanes tiraient profit de leur propre stigmatisation, mais les hommes détenaient les clés des portes dans quasi tous les autres domaines.

Les prostituées sont toujours autant stigmatisées. C'est cela que je veux montrer en montant *La Traviata* : même si la morale n'est plus la même - et encore, on peut en douter - les situations sont, elles, très apparentées.

La morale de l'époque voulait rendre vierges et pures les femmes de mauvaise vie par leur sacrifice, c'est cela qui intéressait les hommes à l'époque. Mais Marie Duplessis a fait des sacrifices toute sa vie. Elle n'a pas attendu Germont pour se sacrifier. Elle n'est pas la femme qui attend qu'on la sauve, mais elle est une femme empêchée... Il n'y avait pas de possibilité à l'époque. La loi de Camille Sée a permis d'ouvrir

📌 **Verdi charge son librettiste d'estomper la sensualité et le cynisme du personnage de Dumas fils pour que la *Traviata* apparaisse comme la victime**

**et non le reflet du monde vicieux dans lequel elle vit. Vous avez effectué tout un travail de comparaison entre *La Dame aux Camélias* et le livret de *La Traviata*. Quelles sont vos conclusions ?**

Oui, et j'ai aussi fait un travail de recherche sur les biographies de Marie Duplessis.

Dans son roman, Dumas fils exprime moins le point de vue de Marguerite que dans sa pièce de théâtre. Dans son drame, Dumas fils a écrit deux scènes qui demandaient à être accompagnées par de la musique, et qui nécessitaient la présence d'un chef d'orchestre. Ces deux scènes correspondent aux deux fêtes : celle du début chez Violetta, et celle du final de l'acte II chez Flora, et on pourrait croire que la pièce appelait donc un opéra ! Francesco Maria Piave, le librettiste, va suivre le drame en enlevant juste le deuxième acte



(il y en a cinq dans la pièce de théâtre, avec dix-huit personnages et des domestiques) et resserrer l'action.

Dans l'opéra, on ne connaît pas les projets d'achat de terres et de titres de Violetta Valery, contrairement aux biographies concernant Marie Duplessis. Mais la musique est là, enveloppante et enivrante, elle parle d'elle-même. Elle adoucit puis révolte. Verdi centre la musique sur Violetta et lui donne une présence scénique et musicale incroyable. Ma démarche se situe dans le prolongement de la musique de Verdi. J'aimerais redonner à Violetta Valéry la première place en tant que ce qu'elle est vraiment, ce qu'elle veut être, ce qu'elle aimerait être et devenir. Verdi crée une empathie immense, faisant de lui un humaniste bien plus prégnant que Dumas fils.

Dumas fils était lui-même client du réseau du demi-monde du Paris du XIX<sup>e</sup> siècle. Il n'avait pas de discours intéressant sur la condition des femmes. C'est d'ailleurs lui qui a utilisé le mot « féminisme » dans son sens actuel mais avec une valeur péjorative ! Et c'est Hubertine Auclert, journaliste et militante pour l'égalité des sexes, qui va reprendre ce terme de « féminisme » et lui donner une connotation positive vers 1890.

Concernant les similitudes, l'écrivain et le compositeur montrent une femme qui n'a pas le temps d'être heureuse.

La légèreté est présente brièvement, mais les problèmes reviennent vite. Il s'agit des mêmes problèmes qui l'ont conduite à la prostitution.

Lorsque le père demande à la courtisane de quitter son amant pour marier sa fille, c'est une certaine classe qui demande à une autre de rester à sa place. C'est le même problème de classe qu'Alphonsine Plessis expérimente au début de sa vie. Son père était violent et alcoolique. Elle arrive à Paris assez mystérieusement, et contracte probablement la tuberculose lorsqu'elle travaille comme blanchisseuse, corsetière puis modiste dans des conditions misérables.

### 🗨 Est-ce que vous avez également fait des parallèles avec Verdi qui a vécu dix ans avec une ancienne chanteuse sans être marié ?

En 1852, Verdi et sa femme Giuseppina Streponi, une ancienne chanteuse lyrique, décident d'aller voir au Théâtre du Vaudeville, l'adaptation de *La Dame aux camélias*. Giuseppina sait qu'inévitablement on fera le rapprochement avec son existence chaotique qui a ruiné sa santé et sa réputation : elle avait beaucoup d'amants. On ne faisait pas carrière à l'opéra sans passer par des relations sexuelles avec des agents et des directeurs... À Busseto, dans le village où ils vivaient, les gens parlaient, notamment le père de sa première femme qui écrivit une lettre à Verdi : une condamnation glaciale de Giuseppina Streponi. La réponse de Verdi est empreinte d'une grande liberté d'esprit, il y prend la défense de sa compagne, et cela quelques semaines avant de découvrir la pièce de théâtre de Dumas fils. Verdi a probablement ressenti une forte émotion lorsqu'il a vu la pièce et a beaucoup projeté sur le personnage de Violetta. Il y a aussi le fait que sa première femme Marguerita Barezzi est morte à 26 ans, après la mort de leurs deux enfants en bas âge. Les trois personnes les plus chères à Verdi sont mortes prématurément. C'est ce parallèle avec Violetta qui m'intéresse.

🗨 On dit qu'il faut tirer les larmes du spectateur pour dire que *La Traviata* est réussie... Il semble que votre objectif n'est pas tant l'émotion que la prise de conscience de la place de la femme dans nos sociétés patriarcales, et le lent chemin du féminisme. Peut-on encore pleurer à l'opéra ?

Ce n'est pas soit l'un soit l'autre. J'aimerais aller chercher la femme derrière les sentiments que les hommes ont écrits et décrits, et questionner l'amour dans le cadre du patriarcat et de la prostitution. C'est par l'émotion qu'on peut être amené à s'identifier à un personnage. L'émotion permet des bouleversements intérieurs et des remises en question. Mon travail ne consiste pas tant à faire comprendre qu'à faire ressentir ce que vivait Violetta. La musique nous permet de vivre des émotions très physiques. À l'époque de la création de l'opéra, si la réception du public a été dans un premier temps problématique, la presse se montra dans l'ensemble favorable. Dans une critique, on pouvait lire que : « Celui dont les yeux restent secs devant cela n'a pas un cœur humain dans la poitrine ».

Oui, on peut encore pleurer à l'opéra et j'espère qu'on y pleurera encore ! ■

### LA TRAVIATA

DIM. 06/02/2022 - 15H

MAR. 08/02/2022 - 20H

JEU. 10/02/2022 - 20H

SAM. 12/02/2022 - 20H

◀ MAQUETTE DE COSTUME DE VIOLETTA PAR ARIANNA FANTIN.  
FINAL DE L'ACTE II.





# L'Insta d'Amina

Soprano

AMINA\_EDRIS  
Publications

amina\_edris

Aimé par operalimoges

🇪🇬 Vue sur la nécropole de Gizeh depuis le Caire.

Amina est née en Egypte, et grandit au Caire jusqu'à ses 10 ans. Ses parents ne sont pas musiciens, mais elle découvre la musique grâce à son oncle, à la fois guitariste, luthiste et chanteur. #musique

AMINA\_EDRIS  
Publications

amina\_edris

Aimé par operalimoges

🌿 #nature omniprésente en Nouvelle-Zélande.

Alors qu'elle a 10 ans, la famille d'Amina quitte son Egypte natale pour s'installer en Nouvelle-Zélande. Elle participe à toutes les activités extra-scolaires de sa nouvelle école, chante, et apprend le trombone. Elle a la certitude de vouloir devenir chanteuse, sans spécifiquement se destiner à l'opéra.

AMINA\_EDRIS  
Publications

amina\_edris

Aimé par operalimoges

🏠 Études musicales à San Francisco.

Ses études musicales l'amènent au Royaume-Uni, avant de partir au conservatoire de San Francisco, elle intègre en 2016 et 2017 le Merola Program puis le Adler Fellowship de l'Opéra de San Francisco qui lui offre ses premiers rôles, comme Norina (#Don Pasquale) ou Frasquita (#Carmen).

AMINA\_EDRIS  
Publications

amina\_edris

Aimé par operalimoges

🎭 Premières auditions

Alors qu'elle entre à l'université pour embrasser des études d'ingénieur, poussée par sa mère qui ne conçoit pas la musique comme une carrière, elle passe en secret les #auditions pour l'école de musique de son université, où elle est admise. Elle convainc sa mère qui ne lui adressait plus la parole en gagnant des compétitions.

AMINA\_EDRIS  
Publications

amina\_edris

Aimé par operalimoges

🏆 En 2018, Amina remporte le 1<sup>er</sup> prix et le prix du public du Concours Bordeaux Médoc Lyrique.

Elle interprète aussi Glycère (#Sapho de Gounod) avec le Washington Concert Opera, Adina (#L'Elixir d'amour) au New Zealand Opera, Susanna (#Les Noces de Figaro) à San José, Tina (#Flight) à Opéra Parallèle (San Francisco).




Découvrez le véritable compte Instagram d'Amina Edris : @amina\_edris

- LA TRAVIATA
- DIM. 06/02/2022 - 15H
  - MAR. 08/02/2022 - 20H
  - JEU. 10/02/2022 - 20H
  - SAM. 12/02/2022 - 20H

Le contre-ténor  
**Théophile Alexandre** a  
multiplié les expériences  
originales mêlant  
volontiers chant et danse,  
de Monteverdi à la  
création contemporaine  
en passant par Bach, et  
même l'opérette d'Hervé  
*Les Chevaliers de la table  
ronde* dans laquelle il a  
joué à Limoges en 2017.  
Il n'hésite pas à  
emprunter des chemins  
de traverse et présente  
sa nouvelle création,  
*No(s) Dames*, hommage  
dégenré aux tragédiennes  
d'opéra.

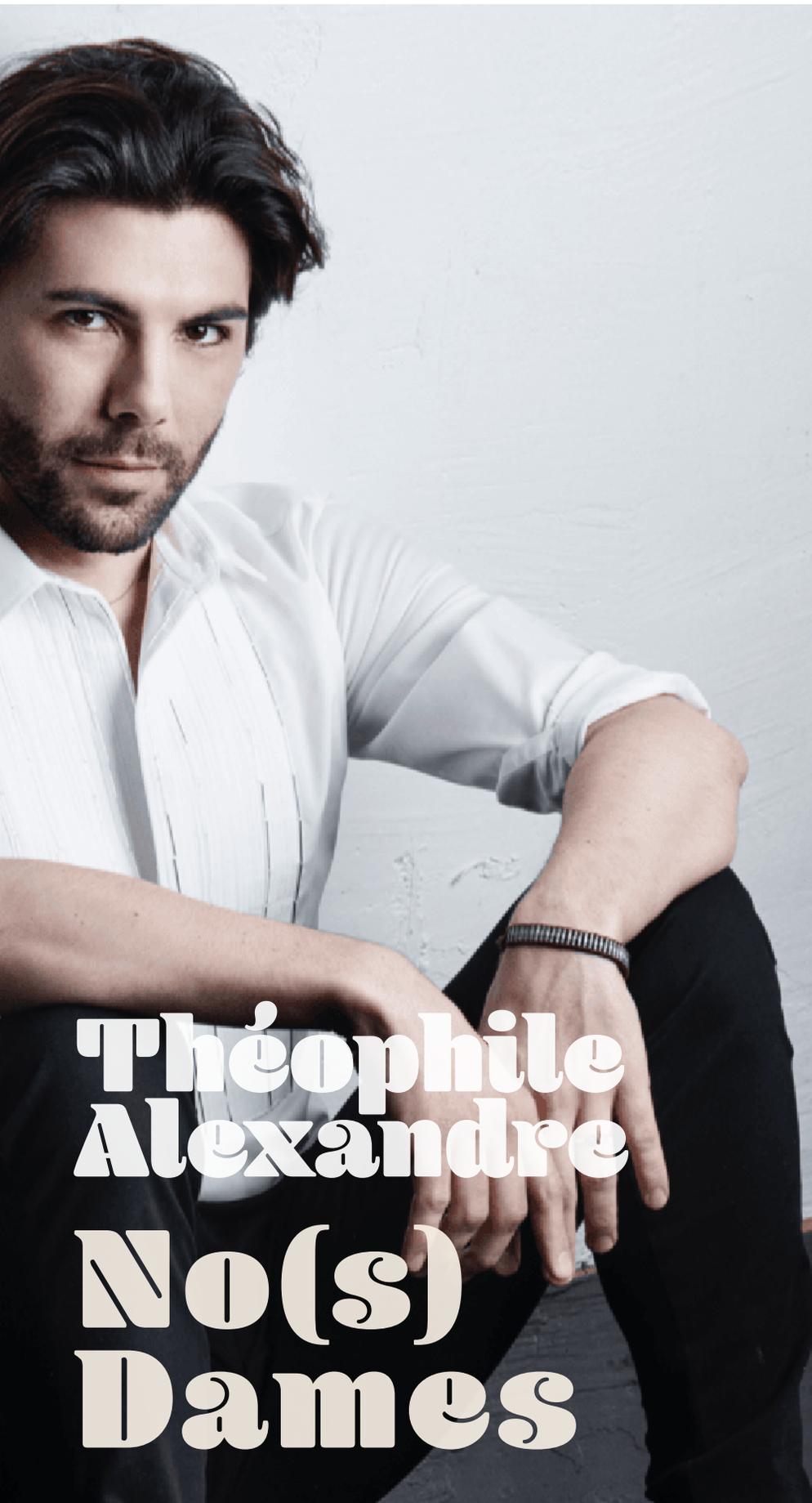
**🗨 L'Opéra de Limoges vous avait accueilli en novembre 2016 pour votre première création, *ADN Baroque*, récital piano/voix, qui a beaucoup tourné, et continue encore avec une sixième saison. À quoi attribuez-vous ce succès ?**

Pour ma première création, je souhaitais revisiter la musique baroque en remplaçant le clavecin par le piano, pour la faire redécouvrir autrement, et tendre la main à tous les publics. Je voulais aussi réinventer le format du récital avec une dramaturgie, une scénographie, des costumes, une création lumière, pour proposer un véritable spectacle tout en gardant le côté intime de ce format. Comme je suis également danseur, j'ai demandé à Jean-Claude Gallota de mettre en mouvement ce récital, pour raconter une histoire sur les parfaites imperfections de l'humain, en explorant tous les affects du baroque et les retraduisant dans le corps : cela crée un voyage avec un parti pris fort, sensible, qui parle de notre humanité. C'est la force d'*ADN Baroque*.

**🗨 Le succès n'est-il pas lié à la curiosité de la voix de contre-ténor, atypique, du répertoire baroque, mais aussi à votre attitude qu'on peut qualifier de sexy ?**

J'ai à cœur de faire des projets esthétiques, mais surtout porteurs de sens. Le shooting photo où j'apparais nu (clin d'œil à Yves Saint Laurent : artiste ô combien baroque) illustre une vraie mise à nu musicale et émotionnelle : pas d'orchestre, juste un piano, une voix, ce parti-pris de déshabiller le baroque de tous ses ornements pour faire émerger la vérité d'une émotion, à fleur de peau. Et la volonté de voyager dans ce tourbillon d'affects contradictoires que constitue l'âme humaine. Ici, aucune volonté de restituer le son de l'époque mais la volonté de recréer cette musique, de ramener de l'inouï, de la faire entendre autrement. Et sur scène, le propos se prolonge en jouant du paradoxe des contraires entre ma voix de contre-ténor, cette fragilité que convoque la voix





# Théophile Alexandre No(s) Dames

de tête, tout en mobilisant l'animalité du corps avec la danse... Explorer ces contrastes, c'est explorer tous les tiraillements de l'homme entre terre et ciel, ces déchirements permanents entre nos parts d'ombres et de lumières, ces clairs obscurs qui caractérisent notre humanité, que le baroque a si bien compris...

**🗨 Le contre-ténor a une place atypique dans la variété de toutes les voix, il s'agit de la voix masculine la plus aigüe, son emploi n'est donc pas des plus courants. Quel regard portez-vous sur son répertoire ?**

Le contre-ténor bénéficie de pages incroyables dans la musique baroque, fortement remises en avant par de grands chefs d'orchestre tels William Christie et Jean-Claude Malgoire, avec qui j'ai eu la chance de collaborer. Le contre-ténor peut aussi aborder le répertoire classique, et les créations contemporaines : c'est une voix de plus en plus à la mode, et les compositeurs vivants offrent à cette tessiture de très beaux rôles. Dans l'opéra baroque, le contre-ténor est souvent roi, soldat, amoureux... Dans la création contemporaine, les compositeurs proposent des rôles moins clichés, plus en adéquation avec notre temps, ce que j'aurai la chance d'interpréter à l'Opéra de Lyon avec la nouvelle création *Shirine* de Thierry Escaich.

**🗨 A quoi vous renvoie le qualificatif de « voix d'ange » souvent utilisé pour la voix du contre-ténor ?**

À rien : je pense que c'est du mauvais marketing, qui n'est pas juste dans le fond. C'est certes troublant d'entendre une voix de contre-ténor, est-ce un homme, est-ce une femme ? Mais quand je chante, je ne me pose pas ces questions-là : je suis un homme, avec une facilité physiologique de bascule du larynx, des résonateurs de tête, et ma voix chantée est très éloignée de ma voix parlée. Mais je suis un homme, sexué et sexualisé, ancré au

XXI<sup>e</sup> siècle, pas un ange. Certes, ce terme fait allusion aux castrats, mais on parle-là d'un héritage. On en vient aux questions de ces clichés de genre d'un autre temps, et de ce que l'on choisit à notre tour de transmettre.

### 📌 Quelle est la genèse de ce second projet personnel, *No(s) Dames* ?

Ma volonté est de poser un nouveau regard sur notre héritage musical, de le faire vivre autrement. J'ai découvert la musique classique tout petit avec un 33 tours de *Carmen*, et ce rôle m'a toujours intrigué, fasciné. Mais en me replongeant adulte dans le répertoire romantique, je me suis aperçu que presque toutes les héroïnes d'opéras se voyaient imposées un destin tragique. Pire : que cette fatalité morbide était toujours associée à l'amour d'un homme. Et quand on réalise que toutes ces œuvres ont été créées à l'époque par des hommes, compositeurs, librettistes, mais aussi chefs d'orchestre, metteurs en scènes, directeurs de théâtres, cela pose évidemment question... Donc j'ai creusé, je me suis beaucoup documenté, notamment avec les ouvrages de Catherine Clément, Mona Chollet, Jean-Michel Vives<sup>1</sup>, des philosophes, psychanalystes ou essayistes qui interrogent notre héritage culturel si patriarcal, ce biais du regard masculin qui a enfermé les femmes - et les hommes aussi - dans tant de clichés de genre... Et comme j'adore cette musique, je me suis demandé comment nous pouvions la faire vivre aujourd'hui sans perpétuer à notre tour ces clichés associés. C'est ainsi qu'est né le parti-pris de *No(s) Dames* : inverser les rôles, en confiant la direction musicale à un quatuor de femmes, et l'interprétation des agonies d'amour à un homme... Avec la volonté de célébrer ces arias de divas mais sans fatalités de genre.

### 📌 Quel rôle tient l'ouvrage de Catherine Clément *L'Opéra ou la défaite des femmes* dans votre réflexion ?

J'ai souhaité la rencontrer et échanger

avec elle car elle a été l'une des premières à écrire sur ce sujet-là, à pointer du doigt ce traitement enfermant de la femme à l'opéra, ce canevas immuable où l'on offre à la femme le premier rôle et les plus beaux airs tout en orchestrant sa condamnation. Quelle se nomme Carmen, Solveigh, Violetta, Manon, c'est toujours la même histoire : elle attend, souffre, se suicide, est poignardée, empoisonnée ou malade... Et Catherine Clément retraduit bien cette duplicité et la complexité de ce sujet car elle est une fan absolue d'opéra. Elle prend un plaisir immense à écouter cette musique, mais en même temps elle est amenée à assister « assise dans l'ombre, à la mise à mort des siennes... » comme elle le dit si bien... C'est ce paradoxe entre musique sublime et livret assassin que nous tentons de résoudre avec *No(s) Dames*...

### 📌 Pourquoi dites-vous que la proposition artistique *No(s) Dames* est humaniste et absolument pas féministe ?

Je pense ce projet humaniste car je souhaite qu'il rassemble hommes et femmes dans cette réflexion, nous sommes tous concernés. Le jour où nous prendrons la parole ensemble pour la défense de l'être humain, au-delà du genre - on en est encore loin - on aura tout gagné. Inverser les rôles, pour briser les fatalités de genre, c'est déjà proposer une ébauche de solution. Nous aurons sans doute besoin que le curseur aille loin pour rétablir une sorte d'équilibre, tant notre héritage est lourd, qu'on parle de culture, de religion, d'éducation, où tout est empreint de ce patriarcat, de cette vision biaisée où l'homme a seul décidé des rôles assignés à l'homme et à la femme.

### 📌 Quand vous dites que vous « dé-genrez » pour déranger, outre le fait que vous soyez un homme qui interprétez des rôles de femmes, comment renversez-vous les codes de genres dans votre spectacle ?

Interpréter en tant qu'homme des rôles imposés aux femmes, parce qu'elles sont

des femmes, est la meilleure façon de renverser les codes de genre, de déranger ces clichés, de mettre ce monde de stéréotypes hérités « cul par-dessus tête », comme le dit Mona Chollet. Convoquer une vingtaine d'héroïnes d'opéra en un spectacle, en mettant en regard ces rôles a priori si différents et qui pourtant racontent tous la même histoire, inlassablement : celle d'une femme agonisant d'amour pour un homme. Replacer « si je t'aime, prends garde à toi » dans la bouche de ses auteurs masculins est un parfait résumé du sort que les hommes réservent aux femmes, soit disant par amour... Porter un nouvel éclairage sur ces rôles féminins écrits par des hommes est tout notre enjeu, pour que le spectateur soit emporté dans un voyage musical merveilleux tout en questionnant les enfermements de genre.

### 📌 Vous jouez des codes de l'hyper féminisation et de l'hyper sexualisation avec les talons hauts, le corset, la robe, les bijoux... ?

Tout à fait, car ces codes de féminités renvoient là-encore à un idéal féminin fantasmé et imposé par l'homme à la femme depuis des siècles. Avec là-aussi une vraie duplicité : une certaine esthétique apparente, mais également un diktat de ce que devrait être selon eux la féminité. Qui plus est assorti d'une certaine souffrance : des corsets qui étouffent, des talons qui cassent le dos... C'est pourquoi, en regard de ces codes de féminités fantasmés, nous sommes sur scène cinq êtres humains qui prenons la parole ensemble, avec des costumes très simples qui, sans être identiques par respect pour l'individualité de chacun, sont assez similaires pour n'enfermer personne dans son genre.

### 📌 Comment avez-vous effectué vos choix dans les extraits d'œuvres de *No(s) Dames* ? La succession des œuvres retenues va-t-elle créer une dramaturgie en soi ?

Ce fut un long travail de recherche puisque l'on couvre quatre siècles d'histoire de l'opéra, de Cavalli à

Piazzolla. Nous avons choisi les œuvres les plus emblématiques, celles que l'on continue à donner aujourd'hui sans grand recul sur ce que ces rôles disent vraiment, et nous les avons regroupées en trois parties, autour des trois grands stéréotypes de rôles féminins à l'opéra : les madones, les putains et les sorcières. Après, il y a eu un gros travail d'adaptation pour quatuor à cordes et pour ma tessiture, mais aussi pour lier les œuvres entre elles, par le choix des tonalités, l'écriture de transitions, pour créer un cadavre exquis d'héroïnes, et passer par exemple de Manon à Violetta, de Carmen à Maria de façon quasi-insensible pour l'oreille. À travers ce collage musical surréaliste, il est très intéressant de voir que malgré les siècles, malgré les différents continents et leurs cultures, que la musique soit française, italienne, argentine, norvégienne, toutes ces œuvres parlent de la femme vue par l'homme, agonisant d'amour pour des hommes... Voilà le drame, et la dramaturgie, que la succession d'œuvres met en évidence dans le spectacle.

**📣 On pourrait croire le spectacle léger, et finalement vous manifestez le fol espoir de vouloir déjouer des siècles de phallogocritie opératique !**

Passée la prise de conscience, la question pour nous était : OK, comment agir ? Cette musique est sublime, mais concrètement, 8 héroïnes d'opéra sur 10 meurent sur scène... Donc comment faire vivre ces sublimes arias sans perpétuer leurs fatalités de genre ? C'est tout le parti-pris de notre inversion des rôles : que quatre femmes prennent la direction musicale du projet, et non un orchestre le plus souvent masculin, et qu'un homme endosse ces rôles tragiques imposés aux femmes par les hommes, pour ne plus enfermer des êtres humains dans des destins de genre, challenger le statu quo et faire souffler un vent de libération sur ces carcans... C'est sans doute cela, le fol espoir que portent *No(s) Dames*...

**📣 Vous proposez des ateliers aux scolaires pour parler de ces grandes héroïnes au destin tragique.**

Oui, et c'est fondamental car c'est par l'éducation que tout commence. Nous avons monté trois ateliers autour du spectacle : *No(s) Petites Dames* pour les primaires, qui initie les enfants de façon ludique à l'opéra, autour des arias de sorcières ; *No(s) Grandes Dames* pour les secondaires, qui met en regard les grandes héroïnes de l'opéra masculin et celles de la littérature masculine, car les destins qu'on leur a écrits sont souvent les mêmes. Ces échanges avec les élèves sont d'autant plus



CÉLÉBRÉES AU  
COEUR DE TOUS LES  
OPÉRAS,  
LES FEMMES Y  
SONT POURTANT  
CARICATURÉES,  
CORSETÉES ET  
SOUVENT TUÉES.

Sans doute parce que le monde lyrique est beaucoup tourné vers la restitution d'œuvres telles qu'elles étaient jouées hier, plus que vers une relecture musicale créative... Pour ce qui me concerne, j'avais des choses nouvelles à exprimer, un point de vue différent à partager, l'envie de dépasser le statut d'artiste-interprète pour prendre la parole en tant qu'artiste-créateur. C'est ce qui m'a poussé à fonder ma Cie Up To The Moon, et de créer ces deux projets, *ADN Baroque* et *No(s) Dames*, qui ont en commun d'être des parti-pris de relectures musicales originales comme de vrais spectacles humanistes, mêlant les arts, avec un profond questionnement sur notre monde.

**📣 Les difficultés liées à la crise sanitaire ne semblent pas trop vous perturber ?**

C'est un moment terriblement éprouvant pour nous tous que de ne pas pouvoir partager des propositions artistiques avec le public dans l'intimité d'une salle. Mais je ne veux pas rester en état de sidération statique tel le lapin pris dans les phares de la voiture, et j'ai mis mon énergie à faire de ce temps d'arrêt un temps fécond. ■

importants que la nouvelle génération est très sensible à ces problématiques de genre, à ces enfermements dans des rôles assignés, et ces jeunes veulent comprendre et surtout faire exploser ces clivages. Ce qui est merveilleux, c'est qu'ils nous apprennent autant que nous leur apprenons sur ces sujets, donc ces moments de partage sont d'une grande richesse pour nous tous.

**📣 Pourquoi est-ce rare qu'un chanteur lyrique fonde sa propre compagnie pour imaginer des projets personnels ? Vous avez sauté le pas pour conjuguer vos deux disciplines, chant et danse...**

*NO(S) DAMES.*

VEN. 18/02/2022 - 20H

<sup>1</sup> *L'opéra ou la défaite des femmes* de Catherine Clément  
Ed. Grasset, 1979

*Beauté fatale : Les nouveaux visages d'une aliénation féminine* de Mona Chollet  
Ed. La Découverte, 2015

*Sorcière : la puissance invaincue des femmes* de Mona Chollet  
Ed. La découverte, 2018

*La voix sur le divan* de Jean-Michel Vives  
Ed. Flammarion, 2012

# ULYSSE AU CHAPEAU

Il a fallu quitter l'ancre

Terre-mère, terre-sœur, terre-amie, terre-amante, terre-épouse

J'étouffais dans le cocon filet qu'elle avait entrepris de tisser pour moi.

Quand je lui fis mes adieux, elle savait déjà les longues années à m'attendre.

Elle savait que j'allais m'égarer et me perdre. Mais avec moi elle a voulu croire.

La courbe douce de son œil m'a toujours accompagné je le sais je l'oublie je l'ai oublié.

Je devais partir. Je n'y pouvais rien. Des forces m'appelaient vers des ailleurs libres et lumineux. Je devais m'embarquer dans ma vie d'homme, combattre et guerroyer, étourdi de vent d'océan de grands soleils et de vastes nuits étoilées.

Ma route était tracée. Je n'avais plus qu'à la tracer.

Je suis parti depuis si longtemps. Me voici au mitan, au milieu du gué de notre terre ronde pas si ronde. J'ai affronté tant de peines de joies et de dangers. J'ai abordé des myriades d'îlots de vie, poignées de terre jetées sur les mers. J'ai avancé dans la fournaise et sous la pluie battante. J'ai bravé la tempête, me suis laissé porter par des vents doux, j'ai dégouliné de peur sur des eaux algueuses et sans mouvement.

Je suis comme un enfant laminé d'avoir trop pleuré. Sous l'armure, le costume, ma chemise, le blouson, le t-shirt, nul ne le voit. Personne ne voit le visage creusé, mon regard d'égaré, les cicatrices et autres stigmates d'une vie de combat. Je reste vaillant, porté par un beau reste d'allant, ce qu'il faut pour retrouver le chemin de chez moi.

Je vais, marche, le regard fixé à la pointe de mon soulier. J'ai traversé tant de paysages. Tant de paysages m'ont traversé, tous habités. Personne ne les voit. Sous mon chapeau, personne ne les voit.

Dans la rue, je croise d'autres hommes et femmes au chapeau.

J'ignore tout des paysages qui les habitent, plaines paisibles, jardins odorants, ruisseaux de larmes, terres informes balayées par des chants ténébreux, sarabandes de couleurs, d'images, de sons, qui naissent, s'allient, se défont, partent et reviennent sans cesse.

Rien de tout cela ne se sait ni se voit.

Hommes et femmes au chapeau nous allons, le regard fixé à la pointe du soulier, de la basket, sandale dorée ou en plastique.

Hommes et femmes, Ulysses au chapeau, compagnons et compagnones, avec eux je suis embarqué, me suis embarqué.

Je n'ai rien d'un héros. Je suis plutôt fourmi dans fourmilière. Je fais foule courant à toutes sortes d'obligations. Mon paysage est asphalte, infinis de ville. Emporté par des enchevêtrements de rues, d'avenues, de voies à six voies, emporté par wagons dans des dédales souterrains, je vais à mes odyssees, je vaque à mes odyssees, mes petites odyssees, sous ciel brumé, découpé par le crénelage des immeubles et des tours. Dès que je le peux, je me réfugie, à me laisser happer par des écrans qui me volent mon odyssee.

Mon paysage est terre. J'aime la terre je la pétris elle m'a pétri. Je la cultive de père en fils de mère en fille. Je l'aime. Je la travaille, je la possède. Affamé, avide, je lui fais rendre ses fruits, des fruits toujours plus beaux, plus gros, plus juteux, fruits de ses sols, de ses sous-sols, fruits hors sol.

La nuit, je suis bercé par d'impensables chants. Au matin, je suis devenu leur héros. Avec moi, d'autres se sentent fiers et forts. Prêts à toutes les conquêtes, nous partons. Aucun recoin de terre ou de mer ne peut nous échapper. Sans relâche, nous allons. Sans relâche, nous avançons, découvrons, guidés par ces chants mystérieux qui nous hantent et nous portent, nous emportent.

Nous défrichons, plantons, bâtissons. Nous repartons, jamais satisfaits, jamais prêts à nous arrêter, écouter, respirer. Nos outils sont des armes. Nous domptons, dressons, abattons. Nous nous battons pour détruire tout ce qui résiste à notre quête. Nous nous gavons et nous gavons encore avant de nous vider d'épouvantables fanges. Elles pourraient bien finir par nous empoisonner.

Qui viendra nous délivrer ?

Circé n'existe pas, n'a jamais existé.

Il ne nous reste qu'à lorgner vers le ciel.

Fidèles à nous-mêmes, il ne s'agit pas d'en attendre un salut. Répondant à l'appel d'affolantes chimères, nous nous grisons à l'idée de nouvelles explorations, de nouvelles conquêtes, de nouvelles richesses, de nouveaux pouvoirs, démons furieux, féroces, dévastateurs, aux noms de Lestrygon, Charybde, Cyclope ou Scylla.

Je suis fatigué, fatiguée.

Fillette ou garçonnet au chapeau pailé sur petit marché coloré. Parviendrai-je à vendre quelques fruits, à faire quelques sous ? Mes paysages sont villages poussiéreux, posés sur une terre sèche ou nichés au cœur d'un foisonnement humide et verdoyant.

Je suis ouvrier, chapeau taché de sueur. De jour comme de nuit, je m'éreinte sur l'échafaudage à ériger de hautes bâtisses béton fer verre pour agrandir toujours et encore le centre d'affaires. Mes paysages sont quartiers sales, bruyants, mal bâtis, abritant des multitudes de déshérités.

Sans chapeau, je suis galérien sur les eaux du monde sans rame ni destination. Mon paysage est ce rivage dont les lumières s'éteignent dès qu'il est abordé, seuil d'un monde nouveau et glacé.

Sous capuche, j'attends dans la rue, dors sur la bouche d'aération du métro, mon paysage est air gris humide et froid.

Je suis nombreux, femmes, enfants, à travailler dans des étendues d'ateliers, pour gagner à peine de quoi me nourrir. Je ne peux m'offrir un chapeau.

Des chars entrent dans ma ville

Assez

Sous mon chapeau, je suis vie papillon. J'organise mon existence autour de menus travaux, de menues routines. Je ne parle pas. Il m'arrive de prier. Je ne fais que passer. Personne ne s'en aperçoit.

Assez

Je veux m'abandonner, je vais m'abandonner à n'importe quels bras. Possessive Calypso, tu n'auras pas de mal à me retenir. Douce et généreuse Nausicaa, je m'arrête à la découpe de ton apaisant visage-rivage.

Assez

Tous ces amours me rongent et m'épuisent autant que les combats

Il me faut repartir

Assez

Ne me dites pas que je vais devoir affronter une nouvelle tempête, un tsunami, tsunami de nos folies. Je le vois arriver. Il va nous avaler. Il va nous emporter. Je le vois mais je continue à marcher en regardant la pointe de mon soulier, escarpin, basket, sandale dorée ou en plastique. Tous les Ulysses de la terre marchent comme moi. Comme si de rien n'était. Mais au fond de moi. Je veux rentrer. Je le sais je me suis trompé égaré perdu. Je veux rentrer.

Je veux retrouver l'ancre, le cocon soyeux que ma Seigneure avait entrepris de tisser pour moi. Je veux retrouver le sourire qui m'a toujours guidé même quand je l'avais oublié. S'il le faut je me ferai mendiant devant elle pour lui offrir ce qui me reste de force, ce qui me reste de vie. Me croira-t-elle quand je lui dirai que je ne l'ai jamais quittée ?

Aura-t-elle refait sa vie ?

Belle comme elle est, riche de tant de qualités, elle ne doit pas manquer de prétendants.

Me reconnaîtra-t-elle ?

Elle aussi sera vieillie

Rongée usée

Par sa longue attente souriante

**Muriel Mingau,**

*autrice*



Compositeur

# JULES MATTON

FAIT CHANTER *L'ODYSSÉE*,  
ENTRE CHAGRIN ET ESPOIR D'UN TÉLÉMAQUE EN COLÈRE.

Pianiste de formation, Jules Matton est à 33 ans un compositeur qui s'impose et avec lequel il va falloir compter. Sa musique tourbillonnante est qualifiée à la fois de grinçante, de virtuose, de tendre, de complexe, de simple. Nous découvrirons son premier opéra, *L'Odyssee*, sur un livret de Marion Aubert et une mise en scène de David Gauchard en clôture de saison.

**🎧 Est-ce que vous pensez que votre liberté de ton et votre assurance ont été favorisées par votre passage à la Juilliard School of Music à New York dont vous êtes sorti diplômé en 2013 ?**

Non, car les Américains, dans leur ensemble, derrière un discours libéral et individualiste, sont en fait assez rétifs, et de manière presque épidermique, à l'individu. C'est une société très conformiste qui est beaucoup moins tolérante, finalement, que nos vieilles contrées en fin de course. Ou disons que nos vieilles contrées en fin de course sont en retard dans la course au conformisme initiée par les Américains. Un mouvement comme les Gilets Jaunes, par exemple, n'aurait jamais pu exister aux États-Unis. C'est pour ça que je suis revenu en France. On constate d'ailleurs que les grands artistes et les grands intellectuels américains sont très sceptiques à l'égard de la manière dont l'Amérique se gère depuis deux ou trois siècles. Pour revenir à la question, liberté de ton, d'accord, mais assurance ? Que de façade. Je suis en vérité quelqu'un de très timide.

**🎧 Études de piano, licence de philosophie, comment sauter le pas vers la composition ?**

Ce ne fut pas chronologique. Je compose depuis que j'ai douze ou treize ans. À 18 ans, j'ai fait le choix de la composition sur celui du piano, car j'avais le sentiment que des milliers de pianistes de mon niveau existaient dans le monde, et que j'avais davantage de choses à dire, et de manière authentique voire originale, dans la création *ex nihilo*.

**🎧 Y a-t-il chez vous pour composer des éléments moteurs primordiaux, une idée, des mots, une ambiance ? Comment procédez-vous pour composer ?**

Ce n'est jamais systématique. En général, je reçois une commande pour tant d'instruments et tant de minutes. Alors, j'essaie de me recentrer, je cherche et j'attends, parfois ça prend plusieurs jours, parfois ça vient sans prévenir. Alors, je note toute une première partie, soit sous forme de fichier audio – improvisations au piano, descriptions parlées de la pièce à composer –, soit directement sur le papier à musique. Je m'appête à écrire un concerto de violoncelle pour Anastasia Kobekina, eh bien j'ai les quatre premières minutes, sous

forme, en l'occurrence, d'un fichier audio pris sur mon iPhone où on entend ma voix mi-chantant, mi-décrivant ce que fait le violoncelle, puis les cuivres, les cordes, le reste de l'orchestre, quelques hypothèses rapidement décrites, le tout en temps réel bien entendu.

**🎧 *L'Odyssee* est votre premier opéra, conçu pour trois solistes, un quatuor à cordes et un chœur d'enfants. Avant cette commande, envisagiez-vous d'écrire pour l'opéra ?**

Non, jamais. J'ai toujours pensé que cela prenait un temps fou pour une carrière de reprises trop peu assurée, et que c'était, proportionnellement, peu rentable. J'avais raison, mais il se trouve que la proposition m'a été faite, que le projet était plaisant, et qu'Éric Rouchaud, le directeur du Théâtre Impérial à Compiègne, est éminemment sympathique.

**🎧 Les thématiques de l'œuvre d'Homère sont multiples. Lesquelles vous touchent le plus ?**

Ce qui me touche le plus chez Homère est l'exaltation de vertus qui ont tendance à disparaître dans les marais de notre moderne

conformisme. On constate par ailleurs que le gros de ces vertus existe, certes avec de petits décalages et déplacements, dans toutes les traditions ancestrales. Je n'aime pas trop l'analyse de Sylvain Tesson qui oppose le courage et la fierté grecs à la soi-disant faiblesse judéo-chrétienne dans *Un été avec Homère*. C'est à mon sens passer à côté du judaïsme et du christianisme que de faire cette comparaison en ces termes. Quel courage faut-il de plus pour subir le martyre du Christ, puis ensuite, à nos échelles, pour tâcher de lui ressembler ?

#### 🔊 Avez-vous pu participer au travail de plateau pour cette œuvre ?

Bien sûr ! C'était formidable d'ailleurs. C'est une banalité de le dire, mais les enfants sont des êtres épatants.

#### 🔊 Pourquoi d'autres arts comme la littérature, le théâtre ou le cinéma sont au premier plan de la vie artistique alors que la musique contemporaine et l'opéra contemporain demeurent peu présents ?

Question fondamentale. D'abord, une correction : l'Occident lit de moins en moins, va de moins en moins au théâtre et quant au cinéma, il se réduit de plus en plus au choix proposé par Netflix.

Par ailleurs, il y a peu de place pour l'individualité et le rapport frontal entre la personne et l'œuvre dans un contexte parasité par la publicité et les notifications iPhone. L'ensemble de l'art se porte donc, disons, bizarrement,

dans ce contexte. Après, pour répondre à la question spécifique : pourquoi la création musicale est-elle dans un état encore plus piteux que la création des autres arts ? Il y a plusieurs facteurs :



## LA CRÉATION MUSICALE EST DANS UN ÉTAT ENCORE PLUS PITEUX QUE LA CRÉATION DES AUTRES ARTS.

1. La musique est un art abstrait, impalpable : compliqué pour une époque matérialiste de s'y accrocher fermement, à moins d'y accoler de lourdes basses qui hurlent au bas-ventre « Entends-moi ! » et

qui entretiennent à la matière un rapport direct, gluant, immédiat et despiritualisé.

2. L'époque est à la publicité systémique, et la publicité est d'abord affaire d'image ; la musique ne doit être là que pour soutenir l'image. Il est donc logique que du statut de capital symbolique bourgeois, la bourgeoisie ayant intégré sans vergogne les milieux de la communication et de la publicité, la musique et la création musicale aient depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle été reléguées à un plan très secondaire : celui de la *culture*, puis, après 39-45, de l'atroce *musique contemporaine*.

3. Les avant-gardes des années 45-60 ont sans le vouloir aidé ces processus en faisant leurs l'idée très abstraite et très ridicule que quand « le public » (il faudrait voir ce qu'on entend par public) aime ce qu'il entend, c'est qu'il y a un problème ; normal, à partir de là, que ce public, qui potentiellement constitue toutes les classes de la société (et de surcroît depuis que « la classe cultivée » s'est dissoute), se soit naturellement éloigné de la création contemporaine.

4. L'économie de la création musicale est parfaitement désuète : un compositeur soi-disant excellent de la scène française touche pour une pièce lyrique de 5 heures à l'Opéra de Paris ou pour une œuvre à Radio France, simplement de quoi survivre. Est-ce ainsi qu'on traite ses artistes en France ? Oui. Aussi il est clair

qu'il ne faut plus compter sur ces institutions, qui, par définition, voient toute évolution comme une complication et une menace. Dans un tel contexte, impossible d'entretenir un rapport sain entre un art et le reste de la société. Voici quelques points de réponse. Il y en a sûrement d'autres.

**« Indompté », « audacieux », « inclassable », « tourmenté »... Ne voilà-t-il pas des qualificatifs trop vendeurs pour quelqu'un qui n'aime pas le marketing ?**

Ce n'est pas que je n'aime pas le marketing. Je considère que c'est le Mal, c'est très différent. Quant aux termes cités, ce sont des créations journalistiques. Mais je ne vous mentirai pas : les journalistes qui ont employé ces termes ont eu mon accord. Cela fait-il de moi un suppôt de Satan ? Si mettre en forme la réalité de manière séduisante est en soi un acte maléfique, ce qui est possible de penser, pourquoi pas, mais je ne le crois pas. Plus sérieusement,

qu'entend-on par vendeur ? En toc, faux, excessif ? Il y a d'excellents types qui vendent très bien et des gens qui n'ont pas grand-chose à dire qui ne vendent rien du tout, et d'excellents types qui ne vendent rien et des médiocres qui vendent. La question ne serait-elle pas plutôt de savoir si je suis réellement, pour reprendre vos termes, « indompté », « audacieux », « tourmenté », « inclassable » ? Non, en vérité, je ne suis rien de tout ça car je suis dompté par tout un tas de processus sur lesquels je n'ai aucune main-mise : ma sexualité, ma langue, mon passif familial, etc. Encore une fois, je ne suis pas audacieux mais timide. Par ailleurs je suis très gai et très joyeux, donc pas tellement tourmenté. Enfin, je suis tout à fait classé par un tas de gens : par exemple, par ceux de droite à l'extrême-gauche, puis par ceux de gauche à l'extrême droite. Tout ça n'est pas passionnant, et pas très sérieux. D'autant que dans une autre perspective, je suis parfaitement tous les adjectifs que vous citez.

**Vous qui êtes si critique sur le monde actuel et estimez que la création devrait avoir la première place, comment arrivez-vous à survivre et à fonctionner dans cet espace sans hauteur de vue où dominent la bêtise et le pulsionnel ?**

Il y a des gens que j'aime et qui, je crois, m'aiment. Ça suffit pour une vie. Par ailleurs, je me délecte du monde actuel. Je trouve l'horreur de sa fausseté merveilleusement esthétique et véridique. C'est un monde mûr, à point pour l'implosion. J'attends avec impatience le grand « Plioussshhh ».

**À quoi consacrez-vous votre temps libre ?**

Je joue aux échecs.

L'ODYSSÉE

VEN. 10/06/2022 - 20H

SAM. 11/06/2022 - 15H



L'ODYSSÉE  
RÉPÉTITION AU THÉÂTRE IMPÉRIAL DE COMPIÈGNE AVEC DAVID GAUCHARD ET JULES MATTON - 2018

L'OPÉRA DE LIMOGES ET CLARAC-DELOEUIL > LE LAB  
PRÉSENTENT

# VANITÉS

**CRÉATION | SÉRIE EN 12 MINI ÉPISODES**  
**D'APRÈS *LES OCTONAIRES DE LA VANITÉ ET INCONSTANCE DU MONDE***  
**CHANTÉ A CAPELLA PAR LE CHŒUR DE L'OPÉRA DE LIMOGES**

SUR DES TEXTES DU XVI<sup>E</sup> SIÈCLE D'ANTOINE DE LA ROCHE CHANDIEU, SIMON GOULARD ET JOSEPH DU CHESNE  
ET DES MUSIQUES DE PASCHAL DE L'ESTOCART ET CLAUDE LE JEUNE  
LIVRE DE 72 PAGES / DURÉE DU DVD : ENVIRON 35 MINUTES.



VISIONNEZ GRATUITEMENT LE PREMIER ÉPISODE  
EN SCANNANT CE QR CODE AVEC VOTRE TÉLÉPHONE OU VOTRE TABLETTE !

**LIVRE - DVD EN VENTE À L'OPÉRA DE LIMOGES À PARTIR DE JUILLET 2021**  
OFFERT POUR TOUTE SOUSCRIPTION DE 150€ MINIMUM AU PROGRAMME DE MÉCÉNAT DE L'OPÉRA DE LIMOGES



# Le vent se lève

Allez, viens on part. On dépasse la maison, le lycée, le travail, le quotidien et on fait nos bagages. Ne prenons que l'essentiel : un sachet de folie, quelques sourires de rechange et des rêves plein la tête. Surtout, n'emporte pas tes masques, soyons nous-mêmes pour cette traversée. Tu es inquiet ? On ne peut jamais savoir ce qu'est « chez nous » si on ne va nulle part ailleurs. Voilà quelques feuilles pour écrire à chaque destination, et un filet à papillon pour capturer nos souvenirs.

Rejoignons-nous sur la colline, il y a un chemin caché juste là-bas. Tu ne vois rien ? Alors ferme les yeux, écoute le chant du vent et... laisse toi porter ! Ouvrons nos autres sens, sifflons le zéphyr, appelons le mistral, réclamons la foudre ! Puis mettons-nous en route : les murmures d'une forêt enchantée nous amènent sur un chemin de traverse. Un homme échevelé, une couronne à la main, semble affolé. Il nous conte l'histoire d'un prince déchu qui a perdu sa boussole. Nous l'aidons toute une journée, puis deux, puis trois. En fin de compte, la clé, c'est toi qui la perçois : la seule boussole dont il ait besoin, c'est celle de son cœur égaré. C'est à lui de décider quel chemin il veut emprunter. Brusques échanges et violents adieux sont provoqués par chaque rencontre. Le vent tourne et nous pousse à continuer.

Le dernier arbre révèle une couverture bleue à perte de vue : enfin la mer ! La fin d'un premier monde. Le début d'un autre. Nous nous tenons la main avant de plonger en arrière : l'air qui siffle, les cheveux qui glissent sur les joues, un sourire complice, la lumière puis le silence. Des ombres floues dans l'eau troublante apparaissent. Le peuple des sirènes, d'une Atlantide perdue, nous accueille dans leur demeure. D'ici, le soleil paraît si loin, mais nous retrouvons sa chaleur dans chaque créature marine que nous croisons. Quel plaisir de nager, danser, rire et même chanter, nous en perdons pied ! Mais sans air bientôt, le cœur débordant d'océan, nous remontons palier par palier, sans jamais oublier.

Nous quittons finalement la Terre pour nous hisser au-delà des nuages, juste au-dessus du firmament. « Regarde ! » chuchotes-tu, effrayé de troubler le mouvement de l'immensité. L'orange bleue vue du ciel est époustouflante : ses nuances d'ocre, d'émeraude, de turquoise, des formes circulaires hypnotiques, le chatouillement des ans qui tournent doucement. Notre planète est si bruyante vue d'ici, comparée au noir immense et sourd du cosmos... Je me prends à songer, je ne veux plus jamais revenir, ou plutôt, je ne veux plus jamais oublier ce sentiment d'appartenance à l'humanité que je viens d'acquérir, peu importe où je vais... Depuis les étoiles, je me rends compte que notre voyage n'aura jamais vraiment de fin, car là où certaines personnes aiment se sentir chez elles n'importe où, pour nous, n'importe quel endroit se transforme en ailleurs : un livre, une musique, une salle de théâtre, un arrêt sur image, un tableau...

Chaque personne est une odyssée, chaque lieu renferme un intrigant passé. Rien qu'en tournant la tête, je te vois, et tes yeux rieurs m'emmènent vers d'autres contrées.

**Améline Garant,**  
*étudiante en hypokâgne au Lycée Gay Lussac de Limoges*

# Jean-Michel Leygonie

fondateur et directeur du Festival Éclats d'Émail Jazz Édition



Jean-Michel Leygonie a quitté sa Provence natale en 1983 pour animer un foyer rural d'un village de Corrèze au sein duquel il a pu commencer d'exercer ses talents de programmeur jazz dans une grange.

Son parcours l'amène à fonder le Festival Éclats d'Émail Jazz Édition à Limoges en 2006, et à créer le label Laborie Jazz, qui produit quatre à cinq albums chaque année. Personnage haut en couleur, il souligne non sans fierté qu'il travaille en binôme avec son fils Élie depuis quatre ans.

Comme chaque année, l'Opéra de Limoges accueille plusieurs concerts pour cette 16<sup>e</sup> édition du Festival.

### 🎧 Pourquoi le jazz ?

Cela remonte à ma période lycéenne. Je suis né à Marseille, et lorsque j'étais à Salon de Provence, il y avait un disquaire comme on n'en fait plus chez qui j'ai découvert de multiples esthétiques musicales. Bien avant l'existence des radios libres, une radio émettait depuis Oran en Algérie, un peu comme FIP, sans publicité, et je notais fébrilement mais avec application les références sur un petit carnet. J'écoutais déjà beaucoup de musique, mais à partir de là, j'en ai écouté vraiment énormément.

J'ai participé avec d'autres à la création de la première radio libre de Provence en 1981, radio Centuries, qui émettait depuis le dernier étage de la librairie du même nom. Il y avait une certaine émulation entre le libraire, le disquaire et cette radio libre.

### 🎧 Pas de « choc initial » ?

Pas vraiment, mon amour du jazz n'a pas commencé avec un morceau en particulier, j'étais et suis toujours avide de découvertes. L'écoute de groupes de pop anglaise ou américaine m'a fait comprendre que j'aimais les morceaux très longs, et surtout l'implication du piano. Cette traduction de la mélodie avec le piano acoustique a été importante dans mon écoute et dans mon regard sur le jazz.

### 🎧 Pourquoi le jazz donne-t-il tant l'impression d'être une affaire d'initiés ?

Je ne sais pas, je ne m'en suis jamais soucié. Il y a une partie de l'histoire du jazz à laquelle je me suis vraiment intéressé, notamment au travers de la lecture d'ouvrages : l'après-guerre, Boris Vian, etc. Je n'ai jamais pu prendre de recul par rapport à ces questionnements sur une prétendue musique d'intellectuels.

### 🎧 N'y a-t-il pas besoin de connaître quelques codes pour apprécier le jazz, en mesurer la performance ?

C'est une esthétique qui englobe un siècle et demi de musique, et qui va du gospel et du blues, des colonies de champs de coton jusqu'au rap... L'auditeur aurait éventuellement besoin de repères pour la période free-jazz, la période fusion. C'est juste votre sensibilité qui fait que vos oreilles sont sensibles, le sont moins, ou pas. Si je prends l'exemple de ma deuxième activité, le label Laborie Jazz, avec 65 albums cette année, il n'y a quasiment que des albums de mélodies. En faisant du rangement pendant le confinement, je suis tombé sur des disques qui m'avaient fait pleurer et qui produisent la même émotion chez moi aujourd'hui.

### 🎧 Voilà ! Quand on parle jazz, ça va forcément du côté de la ferveur, comme si la tiédeur était impossible ?

Le grand plaisir que j'ai avec mes artistes, c'est d'identifier, au travers de la musique qu'ils ont composée, les événements sensibles de leur vie. Je tape très souvent dans le mille alors que c'est instrumental, nous avons très peu de chanteuses et chanteurs dans le label. On peut faire ressentir une grande palette d'émotions à travers cette musique.

### 🎧 Le jazz fait partie des musiques dites de métissage, nées à l'articulation des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, dans le prolongement des épisodes de colonisation du continent américain. Comment ressent-on ce fil historique en 2021 ?

La technique de l'improvisation marque cette esthétique musicale, son enseignement, et fait qu'on estampille cette musique de jazz.

Je me suis intéressé avant le dénouement de l'Union soviétique et du bloc communiste à ce que le jazz avait apporté dans les pays de l'Est, en Pologne, en Tchéquie, à la façon dont les musiciens se sont approprié la

technique du jazz, de l'improvisation pour avoir une musique d'avant-garde, une musique de lutte. On retrouvait les mêmes codes de cris, de rébellion, de clandestinité. Il y a ce même travail sur les origines qu'on retrouve dans cette musique aux États-Unis. Depuis quatre ans, avec le label, je travaille avec la Chine, ça m'intéresse beaucoup de voir et d'écouter ce qui se passe avec cette esthétique musicale jazz au travers de jeunes compositeurs et compositrices chinois. Ils en font une musique propre à revendiquer certaines sensations ou certains messages.

### 🎧 La dimension politique est effectivement présente dans le jazz, peut-on parler d'utopie démocratique ?

Oui. À partir des années 70, les médias se sont désintéressés de cette musique. Les années passant, c'est un désert médiatique absolu au niveau du jazz. Quand on dit que c'est une musique élitiste, pour des gens qui ne sont intéressés que par ça, de purs amateurs, le problème c'est que, en télévision, vous n'avez rien hormis Mezzo. En presse papier, il ne reste plus que *Jazz magazine* et *Jazz News*, alors qu'il y a encore quinze ans il y en avait quatre. Côté radio, très peu de visibilité également, France Musique et FIP essentiellement pour le service public, ensuite TSF Jazz avec une très forte présence sur Paris et après de nombreuses radios locales avec parfois des programmes dédiés au jazz et aux musiques improvisées.

### 🎧 Vous reliez la dimension politique du jazz avec le fait qu'il soit minoré en audience ?

Bien sûr. Monter une production cinématographique, faire une émission télé suppose des moyens financiers. Or, les moyens sont faibles, ce qui implique des productions de qualité très variable, que l'on a peu envie de découvrir. Ça n'aide pas à découvrir cette esthétique musicale.



des scènes de jazz, qui travaillait en dehors des clubs parisiens, et fédérait Tourcoing, Tours, Nantes, et toutes ces petites salles qui faisaient entre 100 et 200 personnes, sur une vraie programmation à la semaine. C'est à partir de cela qu'on a pu mobiliser le Ministère de la Culture pour avoir quelques aides sur ce département jazz et musiques improvisées. La FSJ a fusionné avec la l'AFIJMA (Association des Festivals innovants de Jazz et de Musiques Actuelles) avec une ouverture du jazz vers les musiques actuelles. Ensuite, il y a eu toutes ces réformes avec les Smac, scènes de musiques actuelles, dans lesquelles il y a avait jazz et musiques improvisées. Les Smac ont été faites avant tout pour le rock, le rap, la chanson. Il reste une petite part pour des artistes dits de jazz mais qu'on peut difficilement qualifier de jazz aussi simplement.

**🎧 Il y a pourtant une vraie dynamique de festivals de jazz, donc ça plaît, il y a du public...**

La France est l'un des pays les plus importants au monde pour les festivals de jazz. Le hiatus entre dynamique de public et absence des médias est d'autant plus étonnant que lorsque vous prenez les deux derniers magazines mensuels qui restent, vous ne voyez quasiment que de jeunes musiciens. Le jazz est prolifique, vivant. Je n'ai jamais reçu autant de propositions, sur le label deux à trois propositions par semaine, qui viennent de partout, et pour le festival, environ trois ou quatre propositions chaque jour, de France et d'Europe.

**🎧 Quelles sont les grandes tendances actuelles dans le jazz ?**

Depuis quelques années il y a à nouveau un mouvement de musique métisse qui repasse par Londres, généralement initié par ces musiciens londoniens qui sont natifs de Trinidad et Tobago, de Jamaïque, qui sont un apport important dans la musique londonienne. C'est assez marquant. Londres se démarque avec

des artistes comme Soveto Kinch, Antony Joseph, Kokoroko. Ce ne sont pas des musiciens qui font des stades avec des milliers de personnes, mais ils laissent leur empreinte, influencent d'autres artistes, aussi bien aux États-Unis qu'en France.

**🎧 Le vieux débat qui consiste à intégrer le jazz aux musiques actuelles a une répercussion concrète sur le maillage territorial des salles qui programment du jazz à l'année.**

J'ai bien connu le schéma directeur national de la musique initié par Jack Lang, car en 1989 j'ai été chargé de mission pour les musiques actuelles en Limousin. Il y avait plusieurs grands axes, la musique classique avec ses composantes, déjà bien organisée, et cette fameuse découverte des musiques actuelles avec principalement le rock et la variété, dans laquelle on a mis le jazz, les musiques improvisées et même les musiques traditionnelles qui, très actives, sont devenues un vrai mouvement en soi. Avant cette structuration nationale, chaque secteur avait déjà son organisation. Le jazz en avait une avec la FSJ, fédération

**🎧 Où entendre du jazz à Limoges en dehors du Festival ?**

Les Centres Culturels Municipaux ont longtemps assuré une programmation très ouverte sur le jazz contemporain, free jazz, et laissaient une part pour la programmation plus classique du Hot club. Il y a une quinzaine d'années ils ont ouvert beaucoup plus aux musiques métisses : musiques africaines, caribéennes, Amérique du sud, Amérique latine, etc. Ils ont trouvé un autre public, et la part des concerts de jazz a sensiblement diminué. Aujourd'hui, ils sont restés sur un équilibre entre chanson, musique du monde, jazz européen et les concerts du Hot club.

Un événement a pris du boost : le *Festival du Bleu en hiver* par l'Empreinte, Scène nationale Brive-Tulle. On est là sur un jazz contemporain français et européen. *Jazz à La Souterraine* maille le territoire creusois autour d'un répertoire classique et swing. Après, il n'y a plus rien sur le territoire

limousin. Éclats D'Émail Jazz Édition a le mérite de durer onze jours, c'est devenu un temps fort et nous menons une réflexion pour imaginer un autre rendez-vous de printemps, plus court.

## La France est l'un des pays les plus importants au monde pour les festivals de jazz.

### 🔊 Quid du format du Festival ?

Une chose est apparue ces dernières années : des personnes posent des congés et viennent d'autres régions pour venir assister à Éclats d'Émail Jazz Édition. Ces amateurs commencent à avoir ce réflexe de festival d'été alors qu'on est en plein novembre. C'est pour cela que nous voulons renforcer ce temps fort, et, à partir de là, on pourra mettre en place un second évènement au printemps. Il n'y a pas le public suffisant pour faire une programmation jazz hebdomadaire à Limoges, il n'y a pas de salle uniquement dédiée, et j'estime que le noyau dur du public du Festival est autour de 700 personnes. Le public reste essentiellement local, avec un réel rajeunissement des auditeurs, sans doute grâce à une multitude de petites choses : le fait que mon fils Élie travaille pour le Festival amène un nouveau regard, draine un autre public. Nous nous sommes améliorés sur les réseaux sociaux, la programmation compte aussi, et cela aboutit à cette diversification du public et son rajeunissement.

Depuis l'origine, les ressources du Festival sont constituées de trois tiers : les partenaires publics, les partenaires privés, et la billetterie.

### 🔊 Quel impact sur le Club des Partenaires du Festival ?

J'ai toujours travaillé par moi-même avec le secteur privé. Lorsque j'ai voulu programmer des concerts de jazz dans le village de 150 habitants en Corrèze,

j'ai dû lever des fonds et m'approcher du secteur privé, j'ai toujours fonctionné sur une dynamique entrepreneuriale. Le fait de travailler avec le monde de l'entreprise est très important pour moi, j'aime mêler le culturel et l'économique, et j'aime pouvoir contribuer à valoriser le savoir-faire, comme avec J.M. Weston.

### 🔊 Comment séduire les partenaires privés avec un noyau de public restreint ?

Le noyau dur est restreint mais on draine un autre public, avec 5000 billets vendus, ce qui est important par rapport à notre bassin de population. La visibilité du Festival joue sur son attractivité, tout comme la reconnaissance de la programmation. Nous avons un discours clair et simple, et ça plaît.

### 🔊 Quelles modalités de programmation seraient à souligner ?

Trois axes sont visibles : les têtes d'affiche internationales, la découverte française et européenne, et les artistes régionaux que je défends, quelle que soit leur esthétique.

Pendant très longtemps je n'ai pas programmé les artistes du label Laborie pour qu'on ne croit pas que le Festival existe pour faire leur promotion. Maintenant que le label a une reconnaissance nationale, sept

victoires de la musique, je présente quelques artistes à la scène, d'autant plus que dans notre public festivalier, il y a des spectateurs très fan du label qui viennent spécifiquement pour ses artistes.

### 🔊 Quelle est la teneur de la programmation de cette édition ?

Il était impensable pour nous de renoncer à faire venir des artistes qu'on aime ! Il s'agit donc essentiellement de reports de l'édition précédente, plus Brad Mehldau Trio, dont la programmation était déjà prévue depuis son passage en solo en 2019. Ce pianiste concilie public classique et public jazz, c'est rare, et cela permet un magnifique trait d'union avec le public de l'opéra. ■

FESTIVAL ÉCLATS D'ÉMAIL JAZZ ÉDITION

DU 11 AU 21/11/2021

**J**e joue depuis 2004 un violoncelle fabriqué à Paris en 1714. Quel outil, quel instrument peut faire un tel pied de nez à notre société de consommation, au gaspillage, à l'obsolescence programmée, qu'un instrument de musique vieux aujourd'hui de 307 ans et qui sert plusieurs heures par jour, plus de 300 jours par an ? Aucun à ma connaissance. En 2014, pour fêter ses 300 premières années, j'ai essayé de reconstituer son histoire, en discutant avec des luthiers, des historiens de la lutherie, et en analysant au maximum tous les indices lisibles sur l'instrument, restaurations, signatures, stigmates divers... Certains éléments de cet incroyable parcours ont pu être reconstitués avec précision. Quant à ceux que nous ignorions, nous les avons imaginés, en tentant de retracer son odyssée.

## Paris, 1714

Cette odyssée commence en 1714 à Paris. Rue des Fossés-Saint-Germain-des-Près, où se trouve l'atelier de Claude Pierray. Le chef de file de l'école des Vieux Paris est un "luthier" au sens large, et sa boutique n'est pas seulement l'échoppe de l'artisan qui manie la gouge et le rabot, mais le lieu où un amateur peut se procurer toutes sortes d'instruments, clavecins, épinettes, violons, basses de viole, guitares, luths, tympanons... Un soir de février 1714, Monsieur Guillaume franchit le seuil de la porte pour venir commander à Pierray un spécimen de ce "nouvel" instrument, apparu il y a déjà plus d'un siècle, mais dont le rôle d'instrument virtuose est en plein essor depuis quelque temps... Les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle ne font d'ailleurs que commencer face à la famille des violes, instruments aristocratiques par excellence. C'est ainsi que voit le jour le petit violoncelle dont il est question. Sur l'éclisse supérieure droite, avant de vernir l'instrument, Pierray a pris soin d'écrire le nom de son premier propriétaire, à la plume et l'encre de Chine – inscription encore partiellement visible aujourd'hui. Ainsi, pendant quelques mois, le petit violoncelle de Claude Pierray fait ses armes entre les mains du Sieur Guillaume, qui en joue assez mal mais toujours avec plaisir.

## Versailles, 1731

Quelques mois plus tard, Monsieur Guillaume est victime d'un accident et son violoncelle va se retrouver entre les mains d'un jeune musicien du nom de Florimond Dupuy, qui officie à la cour de Versailles. La Musique de la Chapelle Royale est fort au-dessus de celle de l'Opéra, et Michel Richard de Lalande, surintendant des Musiques du Roy, n'entend pas entacher sa réputation. Florimond Dupuy restera plusieurs années à la Chapelle Royale, mais il contracte la vérole dont il meurt quelques mois plus tard. Nous sommes en 1731 et le violoncelle, pour la deuxième fois orphelin, va se retrouver entre les mains d'un autre jeune musicien prometteur, qui vient de rentrer à l'Académie Nationale de Musique. Né en 1707 dans

# Mes 300 Premières années

ou l'Odyssée d'un violoncelle  
par Alexis Descharmes  
violoncelle solo à l'Orchestre national Bordeaux Aquitaine

une humble famille bordelaise, Jean Barrière obtient à l'âge de 24 ans un poste à l'Opéra mais décide néanmoins d'aller se perfectionner outre-monts auprès du grand violoncelliste Francesco Alborea. À son retour, il rejoint le prestigieux Concert Spirituel, en qualité de premier violoncelle. Mais Barrière meurt en 1747, léguant à la postérité cinq livres de Sonates pour le Violoncelle et à son unique sœur tous ses biens. Elle revend tout, et un certain Graziani, qui a remplacé Barrière au Concert Spirituel, fait l'acquisition du Pierray pour un bon prix.

## De Londres à Berlin, 1764 - 1780

Originaire du Piémont, Carlo Graziani travaille dans l'orchestre de Monsieur de la Pouplinière, l'un des hommes les plus riches de France. Mécène éclairé, celui-ci vivait entouré d'artistes et d'hommes de lettres. Compositeur à ses heures, il avait son propre orchestre dont il était le chef. Mais à sa mort, la dispersion de l'orchestre interrompt les débuts prometteurs et la vie stable de Graziani pour le relancer dans l'aventure et les voyages. En 1764, on le retrouve à Londres, où il présente le jeune Mozart au public anglais ! Un peu plus tard à Francfort, avec sa femme qui est cantatrice. Enfin, en 1780, il se fixe à Berlin ; il y donne des leçons au Kronprinz, et y rencontre un prestigieux confrère, Jean-Pierre Duport qui exerce les fonctions de premier violoncelle à l'Opéra. Les deux compères s'apprécient. Duport joue un violoncelle italien, et Graziani le petit violoncelle français. Et bien que la Querelle des Bouffons soit révolue depuis plus de vingt ans, leurs interminables discussions sur la supériorité de l'Italie sur la France ou l'inverse, dans le domaine de la lutherie, de la musique ou des femmes, sont une occupation intarissable.

## De Postdam à Paris, 1787

Graziani meurt à Postdam en 1787. Un élève maladroit chargé d'aller rechercher le violoncelle à l'Opéra pour le rapporter à la veuve de Graziani, fait tomber l'instrument sur la chaussée. Un luthier allemand, Friedrich Köpfer, lui laisse entendre que les réparations risquent de coûter plus cher que l'instrument, et lui propose de lui racheter l'épave « pour les pièces », parmi lesquelles sa jolie volute, qu'il décide rapidement d'utiliser pour réparer un violoncelle italien (de plus grande valeur) qui a perdu la sienne. Quant aux restes du Pierray, on n'en fera jamais rien et on est bien content de s'en débarrasser, lorsqu'un des jeunes apprentis de l'atelier Köpfer, qui veut s'établir en France, propose de le ramener chez son luthier d'origine. Chou blanc ! Claude Pierray est mort depuis plus de cinquante ans, mais allez donc rendre visite à Renaudin, c'est un luthier, lui aussi à un quart d'heure d'ici, près du Châtelet, vous trouverez facilement, il est connu !

Oui, Léopold Renaudin est connu, mais pas tant pour ses qualités de luthier que pour son engagement politique.

La Révolution Française va éclater deux ans plus tard. Son militantisme actif le conduira à siéger à la Commune de Paris aux côtés de Robespierre dont il est l'un des plus fervents partisans. Au tribunal révolutionnaire, il prendra part à de célèbres procès où il sera un juré intraitable. Renaudin incarne la Terreur ! Mais le vent tournera : l'année suivante, Robespierre sera guillotiné et le 7 mai 1795, ce sera au tour de Renaudin. Mais n'anticipons pas : nous sommes pour l'instant en 1787 et huit ans avant que Renaudin ait la tête tranchée, c'est lui qui décide de redonner une tête au violoncelle de Pierray que le jeune luthier allemand vient de lui apporter. Il sculpte d'une pièce le manche et la volute qu'il signe de l'indélébile marque au fer « Renaudin à Paris ». Le violoncelle resta ensuite pendant plusieurs années dans son atelier avant d'être revendu en 1795 par sa veuve à un violoncelliste du nom de Jean-Baptiste Bréval. Violoncelliste au Concert Spirituel lui aussi, on le retrouve après la Révolution à l'Opéra, muni de notre petit violoncelle.

## De Colligis à Boston, 1824

Bréval passa les dernières années de sa vie dans un village de l'Aisne, à Colligis. La région était connue des musiciens de l'époque et Bréval y avait quelques amis, notamment à Chamouille, pittoresque village où était installé François-Louis Perne, directeur de l'École Royale de Musique. Bréval donnait quelques leçons de musique chaque semaine. Parmi ses élèves, Nicolas Perne, le neveu de François-Louis Perne. Celui-ci ne présente visiblement pas les meilleures dispositions mais il se débrouille ! Et après quelques années de persévérance, il joue suffisamment bien pour que Bréval, atteint d'arthrose, lui prête son violoncelle... puis





le lui lègue à sa mort. Orphelin de professeur, Nicolas prend le chemin de Paris, muni d'une lettre de son oncle, pour auditionner à l'Opéra. L'audition est un échec cuisant, mais Nicolas voit les choses en grand. Audace ? Inconscience ? Il ira tenter sa chance « ailleurs ». À l'âge de 22 ans, Nicolas Perne, s'embarque pour la Nouvelle Angleterre. L'Orchestre Symphonique de Boston ne sera fondé qu'en 1881, mais la « Haendel & Haydn Society » propose depuis déjà longtemps des concerts prisés par la bourgeoisie locale et Nicolas Perne y est accueilli avec enthousiasme au mois de septembre 1824.

## New-York, 1893

Nicolas Perne a deux enfants. Kilian, l'aîné, s'installe comme luthier avec l'un de ses camarades, fils d'un immigré italien du nom de Coppiardi. Dans leur atelier, Alfonso Coppiardi et Kilian Perne ne tardent pas à remettre au goût du jour le débat sur la supériorité de l'Italie sur la France et vice-versa. La deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle voit la création des plus grands orchestres américains. En conséquence, il y eut aussi de plus en plus de travail pour les luthiers, et l'atelier Perne & Coppiardi allait devenir une entreprise réputée. En 1872, quelques mois après la mort de son père, Kilian Perne reçoit la visite d'un certain Seinfeld, qui officie comme violoncelliste au New York Philharmonic. Celui-ci recherche un instrument ancien... En achetant le violoncelle de Pierray, Elliott Seinfeld aura, sans le vouloir, sauvé l'instrument des flammes du grand incendie de Boston, qui allait survenir quelques jours plus tard. Seinfeld enseigne au Conservatoire de New York, dont le directeur n'est autre qu'Anton Dvořák. *La Symphonie du Nouveau Monde* est d'ailleurs créée au Carnegie Hall le 15 décembre 1893, par Dvořák à la tête du New York Philharmonic, comptant dans ses rangs Seinfeld et son petit violoncelle de Pierray !

## Liverpool, 1907

En 1907, quelques mois avant sa mort, Elliot Seinfeld revend son violoncelle à un jeune anglais venu tenter sa chance en Amérique. Originaire de Liverpool, James Wilkins a le goût du voyage. Une année en France, une autre en Italie, les deux suivantes à Vienne, Wilkins ne tient pas en place. Ne se sentant chez lui nulle part en Europe, il a décidé de s'établir de l'autre côté de l'Atlantique. Embauché comme musicien à l'Hôtel Waldorf Astoria, il y gagne sa vie assez confortablement en jouant tous les soirs pendant trois heures les classiques du quatuor à cordes, alternant avec un répertoire léger d'arrangements d'opérettes françaises ou viennoises, ainsi que des ragtimes et des foxtrots, très à la mode. En quelques mois Wilkins a pu économiser assez d'argent pour envisager de troquer son violoncelle d'études contre un instrument de meilleure qualité. Et c'est ainsi que le violoncelle de Pierray arrive entre ses mains. Remarqué par Charles Black, dont l'agence artistique dispose du monopole sur la gestion des orchestres de paquebots, Wilkins est engagé comme musicien pour agrémenter les dîners sur l'Olympic, le nouveau paquebot de la White Star Company. Deux ans de plus ou moins bons mais toujours loyaux services sur la ligne régulière New York - Liverpool, bien pratique pour Wilkins qui peut ainsi rendre souvent visite à sa vieille tante. À l'issue de ces deux années, Charles Black propose aux musiciens de rejoindre d'autres instrumentistes de l'agence afin de former un petit orchestre. Il s'agirait de jouer sur un nouveau paquebot, encore plus grand, encore plus luxueux, qui est alors en construction et qu'on doit inaugurer quelques mois plus tard... Mais quelques jours avant le voyage inaugural du Titanic, James Wilkins reçoit un télégramme : sa vieille tante est au plus mal et attend le retour de son neveu pour mourir. À deux jours du départ, on trouve en urgence un violoncelliste pour le remplacer, un certain Roger Bricoux, violoncelliste français qui tient un emploi

similaire dans un hôtel de luxe en Angleterre. Ainsi, Wilkins peut aller au chevet de son unique famille.

## De Londres à Vienne, 1916 - 1937

Seul au monde pour surmonter le deuil de sa tante et de ses amis musiciens, James Wilkins trouva le réconfort spirituel dans un monastère où il passa le reste de ses jours, et à qui il fit don de tous ses biens, qui furent vendus. Ainsi notre Pierray se retrouva une fois de plus sur une étagère de luthier, en attendant, comme dans un chenil, que quelqu'un veuille bien l'adopter. Se présente un matin de l'année 1914 quelqu'un d'assez jeune. Or en 1914, il n'était pas bon pour un homme d'être "assez jeune". Il s'appelle Fergus Jones, et un an après avoir fait l'acquisition du violoncelle, il est mobilisé. L'Empire britannique s'est rallié à la France contre l'ennemi allemand et c'est sous les balles de celui-ci, au cours des premières minutes de la bataille de la Somme, que Fergus tombe, le 1<sup>er</sup> juillet 1916. On avait fait des projets avant la guerre. On parlait de mariage. Et voilà qu'au lieu d'un mariage, on laisse deux parents dévastés et une fiancée dans une situation embarrassante : même si chacun s'entend pour dire que c'est la faute à la guerre, il faudrait quand même trouver à se remarier au plus vite !

Un matin, se présente Shapiro, un proche ami de Fergus, qui n'a pas été mobilisé en raison de la polio. Le garçon est au fait de la situation... Un mariage discret est célébré en hâte quelques jours après et l'enfant naît quatre mois plus tard dans une honorabilité qu'on fait mine de croire. Mais les années passent et le petit Jonathan ne tarde pas à poser des questions, dont les réponses provoquent rapidement un intérêt croissant pour ce violoncelle entreposé « depuis toujours » dans un coin du salon. Jonathan Shapiro est un enfant très doué. En quelques années, il maîtrise la technique du violoncelle avec une facilité agaçante. On l'envoie poursuivre son apprentissage musical à Londres. Nous sommes en 1933, et Jonathan est reçu sans difficulté à la Royal Academy, où il reçoit l'enseignement du premier violoncelliste de l'Orchestre Symphonique de Londres. Il est entre de bonnes mains et entre les siennes, toujours le petit violoncelle de Pierray. En 1936, il sort diplômé de la prestigieuse institution. Encore un peu jeune pour intégrer un orchestre, son maître lui conseille d'aller enrichir ses connaissances musicales en Autriche. Jonathan part donc pour Vienne, où il s'enquiert d'un logement. Fräulein Schneider loue des chambres aux jeunes musiciens juifs, et il y rencontre une jeune fille, locataire de la chambre voisine, Léonie Adelman, pianiste d'origine belge arrivée à Vienne un an plus tôt. Mais en 1938, les nazis annexent l'Autriche, et le jeune couple décide de gagner la Belgique, où la grande maison familiale de Léonie pourrait les accueillir. La chance semble sourire aux deux jeunes qui arrivent à Bruxelles avec soulagement.

## Vienne, 1938

Théodore Adelman, le père de Léonie, est un des fondateurs du réseau Clarence, un organe actif de la Résistance. Grâce à leur maîtrise des langues, Jonathan et Léonie sont un atout de valeur pour intercepter et transmettre les informations radio. De plus, sous ses airs de grand calme pacifique, Jonathan a une revanche à prendre sur l'ennemi en mémoire du père qu'il n'a jamais pu connaître. Pendant cinq années, le trio vit dans la grande maison où pas un jour ne passe sans qu'on joue de la musique, ce qui a pour bénéfice d'adoucir le quotidien de ces années noires. Mais vers la fin de la guerre, les événements tournent mal : une grande partie du réseau Clarence est démantelée. Théodore Adelman est identifié et arrêté, comme le sont quelques heures plus tard Léonie Adelman et Jonathan Shapiro. Déportés tous les trois, leur histoire s'arrête là.

## De Vienne à Bruxelles, 1945... 1985 !

Après la guerre, la grande maison de la famille Adelman reste inoccupée pendant plusieurs années, puis mise en vente avec son contenu. Une autre famille va y vivre une autre histoire. Les nouveaux occupants n'ayant rien à faire avec la musique, le violoncelle de Pierray se retrouve au grenier et on n'y pense plus. On l'oublie complètement, pendant 38 ans... C'est seulement en 1985, alors que la maison est remise en vente, qu'on fait venir un antiquaire qui fait un rapide inventaire et emporte tout ce dont on n'a pas voulu. Deux ans plus tard, un luthier – Jan Strick – tombe sur l'épave, en chinant dans le quartier des antiquaires de Bruxelles. Il en fait l'acquisition pour un prix modique et le violoncelle attend encore dix ans avant qu'une restauration complète soit entreprise. La restauration dure elle-même plusieurs années. Chaque éclisse est démontée, restaurée et remise en forme sur un moule au plâtre. Miraculeusement, aucune galerie de vers n'est à déplorer. Une doublure d'érable de quelques dixièmes de millimètres d'épaisseur, taillée à la fraise numérique à la forme exacte des voûtes intérieures est mise en place pour consolider les nombreuses fractures. L'ancien manche brisé est remplacé à neuf et la tête sculptée par Renaudin deux-cents ans plus tôt se retrouve à nouveau au sommet de l'instrument.

## Retour à Paris, 2003

Le violoncelle renaît en 2003. J'en fais l'acquisition en 2004 et depuis 17 ans, je ne joue que cet instrument. Puisse son odyssée se poursuivre longtemps encore... après tout, ce jeune homme semble très en forme ! ■



Metteur en scène et auteur, **Frédéric Roels** est revenu en France à la direction de l'Opéra Grand Avignon en septembre 2020, après deux ans passés à la direction des opérations artistiques à l'Opéra Royal du Sultanat d'Oman et après avoir été directeur de l'Opéra de Rouen de 2009 à 2017.

---

L'Opéra de Limoges a coproduit et accueilli ses mises en scène de *La Damnation de Faust* en 2012 puis de *Carmen* en 2014.

**🔊 Se trouvent à la tête des maisons lyriques des personnes généralement dotées d'un bagage administratif. N'avez-vous pas, en tant que metteur en scène, un profil atypique pour un directeur d'opéra ?**

C'est une tendance qui n'est pas complètement linéaire puisqu'il y a encore une nomination d'artiste qui survient ça et là. Je crains que cela ne traduise une certaine perception du monde politique qui voudrait que la culture soit gérée d'une façon sinon rentable, du moins raisonnée avec une utilisation savante des moyens publics et avec une ingénierie financière qui l'emporte sur la pensée artistique. J'entends souvent cette notion légitime de construction budgétaire, mais elle devient dominante alors qu'elle ne constituait pas la question principale il y a encore 15 ans. Fort heureusement, reste le projet artistique, mais en retrait, et cela me fait un peu peur. La rigueur de gestion ne peut pas être la première qualité demandée. Avoir un artiste à la tête d'une institution donne un regard qui est peut-être plus orienté, plus engagé globalement sur une vision suggestive, et je pense qu'on a besoin de subjectivité.

**🔊 Pourquoi avez-vous été choisi parmi les 45 candidats à la direction de l'Opéra Grand Avignon ?**

Mon expérience, notamment internationale a dû jouer beaucoup. Je suis Belge, j'ai fait une partie de ma carrière en France, je suis parti deux ans au Sultanat d'Oman, ça donne un parcours varié dans des contextes différents. Le projet que j'ai défendu, qui est sur les fondamentaux que je défends depuis toujours, c'est-à-dire l'intergénérationnel, la recherche de contact culturel avec l'ensemble des couches de la société, de la manière la moins restrictive qui soit, le fait d'aller chercher dans toutes les zones de la société possibles des ressources pour construire un projet artistique,

ce sont des choses auxquelles je crois très fort, on appelle cela aujourd'hui les droits culturels, et ce discours a convaincu le jury.

**🔊 Sans établir de bilan, qu'avez-vous envie de retenir de votre mandat de 8 ans à la direction de l'Opéra de Rouen ?**

L'audace artistique paye, quand elle est pensée dans le contexte dans lequel elle a lieu, c'est-à-dire en lien avec les publics, avec la société telle qu'elle est. J'ai mené à Rouen une politique de programmation qui n'était pas radicale, pas « hors sol », mais qui faisait preuve d'un certain esprit de découverte, d'initiatives nouvelles, de répertoire moins attendu que ce que le public connaissait lorsque je suis arrivé. Le public a suivi, il s'est beaucoup diversifié, le public familial s'est développé de manière exponentielle. Le succès n'est pas venu dès la première année, il a fallu que la confiance s'installe, mais les chiffres de fréquentation à Rouen sont maintenant très honorables. Mon successeur Loïc Lachenal poursuit une politique relativement dans la lignée de ce que j'ai fait, avec sa touche à lui.

# OPÉRA GRAND AVIGNON : NOUVEL ÉCRIN, NOUVEAU DIRECTEUR !

**🔊 L'opéra participatif pour lequel vous avez été précurseur en France continue-t-il de bien fonctionner, ou l'effet de mode est-il en train de s'essouffler ?**

Ça fonctionne bien, ça s'est bien développé un peu partout en France. Pour être tout à fait honnête, comme j'ai été absent de France deux ans, je n'ai pas une vision précise de l'évolution de l'opéra participatif. Je vais continuer à le faire. Il y en a eu à Avignon avant que je n'arrive, mais il s'agissait plutôt de petites formes, et je vais renouer avec des formes avec orchestre. L'opéra participatif est une très belle porte d'entrée pour des publics qui ne sont pas familiers de nos maisons, qui peuvent découvrir l'opéra de manière active, par le biais d'une expérience physique. Mais ça ne peut pas être la seule recette possible, il y a d'autres manières de créer cette expérience-là. Si l'opéra participatif passe de mode, ce sera pour laisser place à d'autres formes qui seront tout autant pertinentes et novatrices.

**🔊 Vous avez dû remettre en question vos repères lors des deux années passées à l'Opéra Royal du Sultanat d'Oman, par rapport au public, aux innovations technologiques...**

L'Opéra de Mascate est un outil

formidable, avec des équipements à la pointe. Il ne s'agit pas d'innovation, ce sont les outils qu'on utilise aujourd'hui dans le monde du spectacle, mais avec un aspect qualitatif au top niveau. La salle est d'une acoustique extraordinaire, le grill technique automatisé est très performant, la salle peut se transformer de salle de concert en salle d'opéra en changeant complètement l'architecture du lieu par un dispositif sur rail qui coulisse... Au sujet des publics, ce qui est très intéressant c'est qu'ils sont très divers selon les propositions artistiques. Se côtoient le public local omanais, le public expatrié, occidental en grande majorité, et puis il y a bon nombre de touristes. La culture musicale et lyrique est très récente là-bas. Avant la création de l'opéra il y a dix ans il n'y avait rien, pas de théâtre ou très peu, pas d'opéra bien sûr, pas de musique classique en dehors de quelques cercles très restreints. On en est au tout début de la découverte du public. Forcément, la programmation fonctionne sur de grands titres classiques, il n'est pas question d'aller trop loin dans les expériences contemporaines ou dans les répertoires méconnus. Il faut rester pour l'instant sur des titres repérés, dans des formes relativement consensuelles. Il y a une sensibilité culturelle à respecter parce qu'il s'agit d'une population très tolérante mais très religieuse, qu'il ne s'agit pas de provoquer. Il y a une prudence à avoir, mais qui est naturelle.

Ce qui est intéressant dans la programmation provient du côté hyper international des spectacles accueillis, qui sont produits aussi bien en Europe qu'aux États-Unis, en Russie ou dans les pays de la sphère russe, au Japon, en Chine, en Inde. C'est vraiment fascinant d'être au carrefour de là où se croisent des compagnies du monde entier, avec à chaque fois des spectacles qui témoignent aussi de cultures différentes.



FRÉDÉRIC ROELS  
DEVANT L'OPÉRA GRAND-AVIGNON

**🔊 À Rouen, vous considérez les moyens restreints par rapport aux ambitions avec 12 à 13 millions d'euros pour une centaine de levers de rideau par an. Comment se situe l'Opéra Grand Avignon ?**

Le nombre de levers de rideaux est à peu près le même, avec un budget moindre, qui tourne autour de 9 millions d'euros, mais la grande différence c'est que l'orchestre n'est pas intégré à l'Opéra Grand Avignon, il a ses propres subventions, donc il faudrait additionner les budgets pour pouvoir comparer avec l'Opéra de Rouen puisque l'orchestre était intégré dans l'opéra. C'est une maison qui est plus ou moins à la même échelle que celle de Rouen.

**🔊 Vous parliez d'un modèle économique à trouver et évoquiez soit une augmentation des subventions, soit une réadaptation de l'échelle du projet. Quelle est votre politique de ré-équilibre en la matière pour l'Opéra Grand Avignon ?**

Les coproductions entre les maisons d'opéra se généralisent et constituent sans doute l'avenir, à tel point qu'il n'y a pratiquement plus de production lyrique qui se fasse par une seule maison, ce qui est un modèle vertueux. Au-delà, il y a des

partenariats structurels qui peuvent se mettre en place sur des projets pluri-annuels. On pourrait se dire que sur quatre ou cinq ans, plusieurs maisons font plusieurs projets ensemble avec en commun une série de moyens. Ce sont des modèles auxquels on peut réfléchir, avec des mises en scène plus légères, des décors qui se démontent plus facilement, qui sont un peu moins onéreux à fabriquer, qui recyclent des matériaux existants. Ces pistes sont en réflexion, on va de plus en plus vers cela, et je trouve que c'est positif en termes de rapport de la culture avec la société et à l'environnement. Si les distributions sont communes, c'est bien aussi pour les artistes d'avoir un contrat sur huit ou dix dates plutôt que sur trois.

**🔊 Les coproductions enlèvent une certaine marge de liberté aux directeurs, non ?**

Ce système suppose de perdre un peu de son pouvoir absolu ! Mais c'est bien, il faut arriver à le faire en maintenant une identité de programmation, une identité artistique, un engagement. C'est une belle leçon d'humilité pour chacun d'entre nous de se dire qu'on n'est pas seul à décider, on partage des projets, on accepte que d'autres nous en proposent. C'est de la saine pratique.

« UNE CRÉATION N'EST PAS QUELQUE CHOSE DE REPRODUCTIBLE  
N'IMPORTE QUAND, N'IMPORTE OÙ. ELLE CORRESPOND À UN  
ÉLAN, UNE RÉFLEXION DANS UN CONTEXTE DONNÉ. »

**🔊 Une maison de création historique, fraîchement rénovée donc fonctionnelle, avec un esprit de renouveau qui correspond à votre arrivée à la direction, c'est juste une situation de rêve, non ?**

La rénovation de l'Opéra historique a été faite dans les règles de l'art, c'est une rénovation de fond en comble, seuls les murs et la structure du bâtiment ont été conservés, toute la salle a été refaite, les toitures, le chauffage, la climatisation, les fauteuils, la cage de scène, les loges, les bureaux, mais sans débauche excessive de moyens, avec un grand respect de l'historique mais en même temps avec beaucoup de sobriété. Cette rénovation mesurée en fait un très bel outil, opérationnel, avec des technologies modernes, avec les normes de confort attendues d'un théâtre aujourd'hui, notamment pour les questions d'accès aux personnes à mobilité réduite. Oui, c'est vraiment un outil de rêve ! J'ajouterai qu'il y a une autre salle de 400 places à Vedène, qui permet une programmation alternative, plus axée sur les musiques actuelles, la danse contemporaine, le théâtre musical... : c'est important dans la définition du projet global et dans l'engagement envers les divers publics.

**🔊 Est-ce que la construction provisoire de l'Opéra Confluence a permis un accès plus ouvert à d'autres publics, un peu comme les chapiteaux de cirque qui font moins peur à un public peu habitué à franchir les portes d'institutions ?**

L'Opéra Confluence est un bâtiment en dur, en tôle et bois, ce n'est pas un chapiteau, et pour ce qui est de la

diversification du public, les chiffres sont un peu difficiles à analyser. Il y a eu trois saisons hors les murs, avec clairement une perte de public la première année, partiellement compensée la seconde année, et la troisième année était bien partie mais s'est arrêtée nette avec la crise sanitaire. Il semblerait qu'il y ait eu globalement un public un peu différent, notamment géographiquement du fait que la salle ait été installée en dehors du centre-ville.

**🔊 L'Opéra d'Avignon est la plus petite maison d'opéra qui a un ballet. Que faire avec un effectif de 12 danseurs ? Peut-on vraiment parler de ballet ?**

L'Opéra de Metz aussi a un ballet de la même taille que le nôtre. Je considère le travail de ballet plus comme un travail de compagnie avec des chorégraphes invités, qui doivent tenir compte de l'histoire et des danseurs, et qui peuvent apporter une griffe nouvelle. L'idée est de tourner davantage, et, avec la création de Jean-Claude Gallotta, le ballet pourra tourner au-delà de la sphère locale. Je travaille sur l'idée d'un ballet qui renouvelle son répertoire et sa manière de travailler.

**🔊 Votre prise de fonction en pleine crise sanitaire a occasionné un choix de diffusion par internet comme alternative. Est-ce que cela a fonctionné ?**

Cela ne remplacera jamais le spectacle vivant, je suis absolument clair et franc là-dessus.

Il demeure que cela présente certains avantages pour les artistes, ça leur permet de continuer de pratiquer leur art, de maintenir une activité

rémunérée. Cela donne à l'extérieur l'image d'une maison d'opéra qui vit, travaille, continue de créer même si elle n'est pas en capacité de recevoir de public physiquement. C'est important de ne pas être une coquille vide pendant un laps de temps trop long. On constate qu'on a touché un public très nettement plus jeune, beaucoup plus diversifié en termes d'origine géographique, beaucoup de public d'autres grandes villes de France, et puis du public qui regarde depuis le Japon, le Brésil, la Roumanie, c'est intéressant.

L'expérience émotionnelle est loin d'être la même que lorsqu'on est en salle en face des chanteurs et qu'on respire en même temps qu'eux. C'est une bonne solution de crise, mais je ne crois pas comme certains que ce soient des langages amenés à s'implanter durablement en complément ou en remplacement des représentations en salle.

**🔊 Vous ne souhaitez pas garder le report de spectacles annulés comme contrainte prioritaire, votre souci est de construire une saison équilibrée plutôt que de « recycler des spectacles antérieurs » ! Les spectacles sont donc dépassés comme des vêtements issus de collections précédentes ?**

C'est peut-être un peu extrême, et il y a bien en 2021/22 des spectacles qui sont des reports de la saison précédente. Mais je voudrais éviter qu'on soit dans la reprise de choses au détriment de l'émergence de projets nouveaux qui peuvent se justifier. Les artistes agissent en fonction de ce qu'ils sont à certains moments de leur vie. On n'est pas dans quelque chose de reproductible n'importe quand, n'importe où de manière indifférenciée. C'est important d'être attentif à cela, et de pouvoir répondre à certains désirs de créativité. ■

# Retour vers le futur

Entre succès et précarité,  
le chanteur lyrique aujourd'hui  
ou la difficulté d'être...



## C'était (forcément ?) mieux avant

### Le chanteur roi : coup d'œil dans le rétro 50 ans en arrière

Un petit retour en arrière a le mérite de mettre en perspective la situation dans laquelle se trouve la sphère lyrique aujourd'hui. Comme le souligne Raymond Duffaut, directeur de l'Opéra d'Avignon de 1974 à 2002, l'opéra a considérablement évolué, et le métier complètement changé. Dans les années 1970, il y a cinquante ans seulement, toutes les maisons lyriques jouaient un opéra et une opérette chaque semaine, pour ensuite ne proposer qu'un seul opéra par semaine, et éventuellement une opérette la semaine suivante. Ce schéma conditionnait la préparation des spectacles, les chanteurs arrivaient pour deux jours de répétition seulement. Les chefs d'orchestre faisaient une lecture au

pupitre, une générale, et c'était plié ! On utilisait dans chaque maison d'opéra des toiles peintes sorties en fonction des besoins, il n'y avait pas de montage scénographique, pas de créateur lumière, pas de metteur en scène, c'était un régisseur qui « réglait » le spectacle.

Tous les artistes lyriques, d'opéra ou d'opérette avaient quantités de rôles à leur répertoire, et pouvaient plonger d'une semaine sur l'autre dans des ouvrages complètement différents. N'était pas engagé un artiste soliste ou de chœur sans un répertoire de 50 à 60 ouvrages. Tout était chanté en français, le public n'étant pas prêt à écouter un ouvrage en langue originale.

Les exigences vis-à-vis des chanteurs étaient différentes d'aujourd'hui, le public était beaucoup moins attentif aux questions de musicalité, de style, de phrasé, de lien dramaturgique avec le rôle... Tout cela a évolué au fil des années.

La plupart des chanteurs solistes qui tenaient le haut de l'affiche, en troupe à

l'Opéra de Paris ou à l'Opéra Comique, demandaient des autorisations pour venir chanter dans les maisons d'Opéra de province.

Aucune nouvelle production n'existait avec de nouveaux décors ou de nouveaux costumes. Les artistes de chœurs devaient avoir leur propre vestiaire, couvrant tous les styles. De même les chanteurs solistes avaient leurs propres tenues, même à l'Opéra de Paris. Imaginons ce que pouvait être la cohérence visuelle...

### Quand l'ère des metteurs en scène de théâtre a tout bouleversé...

L'évolution s'est faite par l'arrivée des metteurs en scène de théâtre. Jorge Lavelli a été un des premiers metteurs en scène à se préoccuper d'opéra, avec notamment son *Faust* qui a fait scandale à l'Opéra de Paris en 1976 pour finalement faire partie du répertoire. Patrice Chéreau et Jean Vilar aussi ont marqué cette nouvelle ère. On peut parler de révolution dans l'approche de l'opéra. Ces metteurs

**Si le chant lyrique français se porte bien, avec plusieurs têtes d'affiche qui brillent à l'international, le métier de chanteur lyrique reste périlleux dans ses modalités d'exercice, entre isolement, concurrence, recherche effrénée de nouveaux talents de la part des producteurs...**

**La crise sanitaire a mis en lumière les difficultés liées au fait d'être artiste, souvent intermittent du spectacle, dans une activité à l'arrêt. Face à l'annulation en cascade des dates de représentations, un collectif d'artistes lyriques a vu le jour, Unisson, permettant aux chanteurs de mieux connaître leurs droits, et d'alerter les tutelles au sujet de l'état de précarité pré-existant à la crise sanitaire. Le grand public connaît mal tous les problèmes rencontrés par les chanteurs dans leur plan de carrière. Pourtant, la prise de conscience dans le milieu professionnel n'est pas nouvelle, et un rapport de 2014 du Ministère de la Culture sur l'emploi des artistes lyriques soulignait déjà une nécessaire évolution.**

**Le cri du cœur exprimé par les artistes mérite d'être entendu.**

**La conjoncture offrirait-elle l'occasion d'une remise à plat du système ?**

en scène ont exigé l'allongement des périodes de répétition de manière à garantir la qualité artistique. Du fait que les chefs d'orchestre n'ont plus eu vraiment de répertoire, et toujours par souci d'exigence artistique, les périodes de répétition se sont allongées avec les chefs aussi.

Toutes ces évolutions vont dans le sens d'une meilleure préparation du spectacle, mais avec des conséquences économiques évidentes. Ce sont dans ces mêmes années 70 que les troupes à demeure ont disparu.

Dans le même temps, ce qu'ont apporté les chanteurs a considérablement évolué. Alors que la voix était une condition nécessaire mais suffisante, elle est aujourd'hui très loin d'être suffisante. Pour interpréter un rôle, il faut maintenant couleur et voix exactes du rôle. Si on ne satisfait pas à ces critères, nul besoin d'aller plus loin, même si l'artiste est exceptionnel sur le plan dramatique ou sur le plan du style.

## Répondre à des exigences poussées dans un milieu peu porteur

Aujourd'hui, il y a de moins en moins de rôles à chanter sur l'ensemble du territoire et les exigences vis-à-vis des chanteurs sont considérables. Autant dire qu'il faut avoir foi en sa vocation.

### Des dépenses nécessaires et indispensables pour apprendre un rôle et maintenir son niveau.

L'entrée dans la vie professionnelle a tendance à être plus tardive du fait des études dans les conservatoires nationaux, études très poussées sur le plan musical et technique. Mais les

jeunes chanteurs restent malgré tout démunis par rapport à la scène. Ceux qui ont la chance d'intégrer les rares académies ou ateliers lyriques en France peuvent plus facilement rentrer dans le vif du sujet, être sur scène tout en ayant à disposition les moyens de travailler leurs premiers rôles.

Pour les autres jeunes chanteurs, pas d'autre choix que de devoir se payer des cours de chant, loin d'être gratuits.

Chanter par exemple pour la première fois dans *Eugène Onéguine* dans le répertoire russe suppose de prendre des chefs de chant parfois spécialisés, et ces rôles demandent énormément de leçons du fait de la complexité de la langue.

Le chanteur doit arriver prêt dès la première répétition. Les artistes ont dû rémunérer au préalable des coaches, payer éventuellement des frais de déplacement pour les voir.

Un professeur de chant coûte en moyenne 100 euros l'heure, et chaque séance dure généralement 1h parfois plusieurs fois par semaine. Même lorsqu'il n'y a pas de rôle spécifique à travailler, l'artiste lyrique doit maintenir son niveau et continuer d'organiser ses séances de travail régulier. La confrontation du travail personnel avec un coach est indispensable, il s'agit d'une progression sans fin, même pour les interprètes les plus aguerris.

Tout cela pour dire que la rémunération du chanteur lyrique, qui s'applique sous forme de cachet pour sa présence physique en répétition et surtout pour les représentations comprend toute la part de préparation en amont, sur plusieurs semaines, voire plusieurs mois. Même si un organisme de formation prend en charge une partie de ces dépenses et s'il existe un abattement fiscal pour prendre en compte les frais professionnels pour les artistes imposables, cela ne couvre pas tout.

*Je chante beaucoup de répertoire germanique, et prends toujours du temps pour voir un coach allemand.*

*Le coût de la préparation d'un rôle dépend de l'œuvre ; pour Pelléas et*

*Mélysande j'ai dépensé beaucoup pour travailler avec un pianiste, sans oublier le professeur de chant.*

*Stanislas de Barbeyrac, ténor*

La course aux auditions, indispensables pour décrocher un rôle, représente un budget que le chanteur n'a pas forcément les moyens d'assumer. C'est notamment pour ces raisons pécuniaires que le CFPL, Centre Français de Promotion Lyrique, a choisi de fonctionner différemment pour son concours *Voix Nouvelles*. Son objectif est de mailler le territoire, et ce sont les organisateurs qui vont vers les chanteurs, avec des finales dans chaque région.

2000 artistes  
lyriques en France

*Estimation (les statistiques en la matière sont difficilement vérifiables) du nombre de personnes en activité professionnelle qui intègrent divers projets artistiques : ensembles vocaux, chœurs de chambre, chœurs d'opéra, productions lyriques...*

### Répertoire ou création ?

Ne nous le cachons pas, il y a une hiérarchie au sein des chanteurs lyriques, les solistes étant plus valorisés que les artistes de chœur, et l'accès à certains rôles du répertoire garantit une mise en lumière à laquelle le répertoire contemporain ne peut prétendre. La frontière semble assez hermétique entre la carrière d'interprète soliste,

avec des engagements par des maisons d'opéra, et le fait de travailler avec des compagnies lyriques qui se consacrent à des partitions plus innovantes, contemporaines, avec des moyens nettement plus limités, pour ne pas dire misérables. Gare à celles et ceux qui veulent explorer et embrasser ces différents répertoires, la profession préfère se rassurer avec des repères bien catégorisés.

*En France, plus que dans d'autres pays, il y a un étiquetage des chanteurs d'opéra. Forcément, plus on s'exerce dans un domaine et plus on y est performant, et plus on va travailler avec ses collègues, plus on va être reconnu par ses pairs. Mais il y a aussi une manière de nous faire rentrer dans des cases très tôt. Moi j'ai une voix lyrique, je chante du répertoire, mais comme j'ai chanté des opéras contemporains, on ne me donne pas accès à certaines auditions. Ça crée plusieurs vitesses dans le métier. On se retrouve à avoir des « spécialités », et ça devient un peu bloquant.*

*Angèle Chemin, soprano*

Certains choix peuvent s'avérer problématiques dans le développement de carrière. En passant des concours, certains chanteurs ont essuyé des réflexions très dures à la lecture de leur CV, avec des personnes très influentes dans le milieu annonçant qu'ils ne feraient jamais carrière s'ils continuaient à chanter du contemporain. Il n'y a pas d'argumentation, cela relève de questions sociales et esthétiques de se dire que quelqu'un qui chante ce type de répertoire ne peut pas bien chanter le répertoire classique.

Pourtant, une carrière plus diversifiée permettrait aux chanteurs d'élargir leur palette, d'avoir plus de souplesse dans la gestion de leur carrière. Certains artistes parlent des 3 F : Fun, Fric and Friends.

Il est d'usage de dire qu'il faut au moins en avoir deux. S'il n'y a pas d'argent sur un projet, avec un investissement de temps pourtant énorme, mieux vaut qu'il soit très riche d'un point de vue artistique.

## Un jeunisme avéré dans la profession

### Une situation contrastée en fonction de son avancée dans la carrière.

Si un début de carrière semble toujours aléatoire, les jeunes chanteurs bénéficient d'arguments de taille : ils sont moins chers, et plus flexibles sur les conditions de travail du fait d'être novices. Une main d'œuvre douée, facile et à bas coût, le rêve, non ? Si cela peut paraître choquant alors qu'on parle bien d'un domaine artistique des plus prestigieux, il n'en demeure pas moins vrai que la sphère lyrique fonctionne dans une économie contrainte, où le chanteur représente un paramètre parmi d'autres, monnayable. Il s'agit

d'un marché, très segmenté et hyper concurrentiel.

Les chanteurs lyriques interrogés le confirment, l'âge est un critère d'embauche. Priorité est souvent donnée aux jeunes chanteurs, dotés d'un physique en adéquation avec leurs rôles, et moins chers à engager. Or une belle et bonne carrière lyrique s'inscrit au très long cours, la voix évolue, et beaucoup de rôles ne peuvent être interprétés sans une véritable maturité de la voix. Le choix des rôles est crucial pour ne pas abîmer son outil de travail, et vouloir chanter trop tôt certaines partitions peut être véritablement fatal. La demande de jeunes chanteurs est en contradiction avec le temps de maturation nécessaire au talent pour se développer.

*Certains chanteurs accusent le CFPL de faire du jeunisme, d'organiser concours et productions destinés à de jeunes chanteurs et voudraient qu'on s'occupe davantage d'autres générations, souvent oubliées, laissées sur le bord de la route. C'est vrai qu'il faut être vigilant, tous les efforts que nous menons les uns et les autres en faveur des jeunes chanteurs ne doivent pas se faire au détriment des chanteurs d'une génération plus avancée.*

*Raymond Duffaut, président du CFPL (1996 - 2021)*

### Corollaire du jeunisme, la demande de renouvellement permanent...

On veut des interprètes frais, beaux et séduisants, le désir de renouvellement est frénétique, et c'est la course en avant de la découverte de jeunes talents.

Les agents artistiques ne contribuent-ils pas à ce turn-over étourdissant ?



ANGÈLE CHEMIN, SOPRANO

*Les agents doivent s'adapter à ce qu'on leur demande. Quand certaines directions artistiques ne jurent que par le renouvellement, ça nous oblige à suivre, sans quoi on ne nous appelle plus.*

*Réda Sidi Boumédine,  
directeur de l'agence RSB Artists*

Inutile de dire que cela induit une pression avec laquelle les artistes sont obligés de composer, et la compétition est exacerbée lorsqu'il s'agit de femmes, tout particulièrement les sopranos, les plus exposées, les plus demandées, les plus désirées.

La course effrénée au nouveau talent existe aussi parce que c'est valorisant d'être le premier à l'avoir découvert. Plus vous engagez de jeunes, plus vous avez de chances de tomber sur ce nouveau talent. Et il y a tout simplement l'envie de donner une première chance à un jeune chanteur.

*Je ressens cette pression dans les auditions, dans les concours, dans les concerts aussi. Il y a tellement de jeunes femmes qui chantent très bien ! Le niveau est très élevé. La chasse aux talents plus jeunes, plus minces, plus blonds reste très présente .*

*Angèle Chemin, soprano*

## **La reconversion des chanteurs lyriques**

Que faire lorsque la voix décline ou que les engagements sont rares ?

Quand les voix sont fatiguées, les sopranos et les ténors sont plus exposés que les mezzos, les barytons ou les basses. Les artistes de chœur, qui sont permanents dans une maison d'Opéra peuvent rester jusqu'à leur retraite. Les chanteurs solistes vont jusqu'au bout de ce qu'ils peuvent, en fonction aussi de leur nombre d'engagements sur une saison. Mais comment se reconvertir ensuite ?

Les chanteurs lyriques peuvent devenir professeurs particuliers, mais cela représente une minorité, faute de places. D'autres vont obtenir un poste en école de musique ou en conservatoire. Quelques-uns vont rentrer dans un chœur permanent, notamment celui de Radio France, mais combien de chœurs y a-t-il comme celui de Radio France ? Nombre de chœurs de très haut niveau artistique sont composés d'intermittents du spectacle, voire sont amateurs. La reconversion d'un chanteur est un vrai problème, qui n'a jamais été traité jusqu'à aujourd'hui, et qui est très difficile à résoudre, de l'aveu de tous les protagonistes de la filière lyrique.

*Les jeunes poussent les plus anciens, et plus de 50% des chanteurs en activité sont des sopranos. Forcément, cela donne des carrières plus courtes. Elles savent que si elles arrivent à tenir 15 ans c'est déjà bien, donc la reconversion est dans la tête dès que la carrière commence, avec l'objectif de tenir le plus longtemps possible.*

*Réda Sidi Boumédine,  
directeur de l'agence RSB Artists*

*Le jeunisme ambiant fait qu'on préférera une soprano de 25 ans qui chante très bien à une soprano de 45 ans qui chante tout aussi bien.*

*C'est une réalité. La reconversion est compliquée, il y a tellement de chanteurs qui doivent se reconvertir que c'est un vrai sujet sur lequel on travaille avec certaines maisons d'Opéra : pour les chanteurs qui ont travaillé régulièrement dans la même maison, ne peut-on pas envisager une reconversion dans les métiers de la scène, dans l'administration ?*

*Le collectif Unisson*

## **De très bons chanteurs français, oui, mais trop chers ?**

La baisse des subventions institutionnelles entraîne depuis plus de dix ans une limitation de l'offre des



LE VOYAGE DANS LA LUNE  
RÉPÉTITION GÉNÉRALE À L'OPÉRA NATIONAL DE MONTPELLIER - DÉCEMBRE 2020

opéras montés en France. Le syndicat français des artistes avait réalisé une étude sur l'emploi des chanteurs solistes et avait constaté une baisse de 28% des offres de rôles proposés par les opéras entre 2009 et 2013.

Dans ce climat budgétaire difficile, certains théâtres lyriques cherchent l'économie en n'employant quasiment que des artistes non domiciliés fiscalement en France, les charges sociales étant moins élevées pour des chanteurs étrangers.

Dans un contexte général européen et mondial de libre concurrence, les chanteurs français ne sont pas forcément privilégiés sur leur propre territoire, alors que la plupart des autres pays donnent préférence aux artistes lyriques ressortissants territoriaux. En dehors des têtes d'affiche, il est donc difficile pour un artiste français de trouver des rôles à l'international, d'autant que certaines structures françaises préfèrent se tourner vers des artistes étrangers de manière assez systématique. Les temps sont durs.

*Le niveau des chanteurs est globalement très haut, et les directions artistiques ont souvent l'embarras du choix. À valeur égale, certains théâtres lyriques vont choisir l'artiste étranger parce qu'il leur coûtera moins cher. Mais ce n'est heureusement pas une généralité.*

*Réda Sidi Boumédine,  
directeur de l'agence RSB Artists*

## A l'Opéra de Limoges

Engagement des artistes lyriques  
de nationalité française :

2016 : 82% | 2017 : 44% |  
2018 : 78% | 2019 : 80% |

**2020 : 86%**

*On recherche avant tout une personnalité qui peut correspondre au rôle, une vocalité, et ensuite la négociation salariale intervient, quelle que soit l'origine du chanteur. Les éventuelles réductions de coût obtenues par l'engagement de chanteurs étrangers sont infimes par rapport à l'économie globale d'une production d'opéra. Ce n'est donc pas un argument, ce n'est pas comme cela qu'on engage un chanteur.*

*Loïc Lachenal, Président des Forces musicales et directeur de l'Opéra de Rouen Normandie*

## Une crise sanitaire qui permet l'exposition des problématiques

Dans ce contexte déjà compliqué, et du fait de la crise sanitaire, extrêmement anxiogène pour tout le monde, et particulièrement préoccupante pour les jeunes chanteurs, sans aucune visibilité sur les réouvertures de salle et donc la reprise du travail, un collectif d'artistes lyriques, Unisson, s'est constitué en 2020 à la fois pour défendre le statut et les cachets des artistes, mais aussi pour être force de proposition constructive avec tous les acteurs de l'opéra. Unisson édicte trois objectifs clairs : venir en aide aux plus jeunes, totalement démunis par la crise ; aider la parole à se libérer et à s'exprimer collectivement ; réfléchir à l'avenir d'une profession dont les conditions de travail se dégradent.

## La gestion des annulations de spectacles

Certes, les artistes français font figure d'exception. Beaucoup bénéficient d'une assurance chômage spécifique avec le régime de l'intermittence du spectacle. Par ailleurs, les efforts exceptionnels qui sont consentis par la France n'existent nulle part ailleurs. À titre d'exemple, les artistes qui travaillent au Metropolitan de New York ne sont pas payés, ni solistes, ni choristes, ni instrumentistes. En France, les permanents ont continué à être rémunérés : musiciens d'orchestres et artistes de chœur. Quant aux chanteurs solistes, la plupart des maisons ont honoré les engagements qui étaient signés, même si les représentations n'ont pas pu avoir lieu. Alors qu'on aurait pu croire qu'un contrat de travail protège sans équivoque le salarié, toutes les structures n'ont pas eu la même interprétation des contrats de travail, la négociation a été de mise, pour aboutir à des résultats très différents, sans uniformisation du mode d'indemnisation des artistes engagés de la part des théâtres.

*Nous nous battons pour faire valoir nos droits parce que c'est sur le dos des artistes invités, intermittents ou non que les maisons font des économies. Leur niveau de vie s'effondre, on leur demande de faire un effort entre 50 et 70% de leur salaire, et sur une durée d'une année, ça tire sur la corde. Le contrat de travail prévaut en droit, et les artistes n'ont pas à subir d'injonctions disant « on vous paiera tant, et puis c'est tout.*

*Le collectif Unisson*

Les artistes ne comprennent pas pourquoi certains sont payés à 100% du montant de leur cachet, alors que d'autres n'en ont perçu que 30%. Cela crée un malaise, et en même temps les artistes ressentent le besoin de se prendre en main en collaboration avec leur agent – pour ceux qui en ont un – pour gérer au mieux une situation exceptionnelle qui les touche au plus près.

*La première vague a été une grande catastrophe, tout le monde s'est senti perdu, employeurs, artistes ou agents, parce qu'on a réagi avec des réflexes habituels, et ça ne fonctionnait pas. D'ordinaire, quand il y a annulation, on négocie un autre engagement, sinon le contrat est payé intégralement. Une annulation ponctuelle ne chamboule pas une carrière, mais là, des annulations pour tout le monde et au même moment, ça n'a rien à voir. Les théâtres ont dû subir et gérer l'avalanche des annulations, sans entrées de billetterie, et sans savoir comment les financeurs allaient réagir. Du coup, certains théâtres n'ont rien voulu payer, n'ont pas voulu indemniser les artistes engagés pour préserver leur outil de travail. Il y a eu beaucoup de discussions entre l'AFAA (association française des agents artistiques) et les employeurs, ce qui peut être rangé dans les aspects positifs liés à cette crise. Au départ, le Ministère de la Culture était complètement dépassé, mais par la suite a bien rattrapé les choses. Avec la seconde vague de la crise, on a su gérer plus facilement les annulations, avec un juste équilibre entre respect des*

*artistes et préservation des moyens des théâtres pour garantir un avenir. Mais l'uniformisation des solutions est difficile car chaque théâtre a un statut spécifique, les réalités de chacun différent.*

*Réda Sidi Boumédine,  
directeur de l'agence RSB Artists*

*Sur la question des indemnisations, je trouve que la France a vraiment bien réagi. Nous avons été confrontés à des annulations massives dont on ne connaissait pas la fin. Les directeurs de structures ont été au rendez-vous, avec un niveau de responsabilité important vis-à-vis des artistes, pour trouver des règles collectives et ne pas défendre d'abord les intérêts de leur structure. Notre activité de main d'œuvre repose sur le talent des artistes et le savoir-faire de nos équipes techniques. Si nous n'avions pas été capables de les protéger pendant ce temps d'arrêt, personne n'aurait pu être là pour la reprise. À l'échelle du syndicat, faute de directives nationales, nous nous sommes dotés d'une grille d'analyse pour différents types d'indemnisation.*

*On a refusé de raisonner en termes de pourcentage, car ça ne veut pas dire la même chose quand on est au SMIC et quand on ne l'est pas. Même si de nombreux chanteurs français se sont plaints du niveau d'indemnisation, personne n'a été laissé sur le côté.*

*Loïc Lachenal, Président des Forces musicales et directeur de l'Opéra de Rouen Normandie*

## **Le streaming en négociation**

Faute de pouvoir recevoir du public, beaucoup de maisons se sont tournées vers le streaming. S'est posée la question de la rémunération du droit des interprètes et certains théâtres ont demandé aux artistes de renoncer à leurs droits... Là encore il s'agit de trouver des terrains d'entente. Certains théâtres ont pu profiter de la crise pour inclure tous les droits des interprètes : non seulement le streaming, mais aussi la diffusion télévisuelle, l'édition DVD, et autres dans le cachet. Cela paraît d'autant moins juste pour les artistes que ces négociations incluent une baisse de rémunération. La captation et la diffusion de spectacles restent compliquées pour les chanteurs, qui se sentent sans filet, car le temps des répétitions est diminué, alors que leur prestation va être enregistrée. Tous soulignent le fait que c'est difficile de jouer sans public, et que cela relève presque d'un acte de foi, pour pouvoir continuer à travailler malgré tout.

*Je trouve indispensable d'être flexible, et de trouver des solutions en ces temps de pandémie. Mais imaginer le streaming de manière pérenne, non, ça crée un stress et une précarisation de l'emploi plus nette encore : on joue une fois au lieu de faire sept ou huit représentations, donc on est moins rémunéré. Par ailleurs, le corps n'a pas le temps de prendre confiance en ses gestes, c'est très dur.*

*Angèle Chemin, soprano*



RÉGIE DE CAPTATION STREAMING À L'OPÉRA DE LIMOGES (2021)

## La parole se libère : vigilance sur le harcèlement

Le collectif permet de libérer la parole, et Unisson a pu mettre sur la table un sujet qu'il est difficile d'aborder seul, celui du harcèlement sexuel au sein du milieu lyrique. Loin d'être un sujet dans l'air du temps, il s'agit au contraire de pratiques ancrées et ambiguës, malaisées à dénoncer parce qu'elles sont parfois non visibles.

Concomitamment, la séduction est une pratique courante et décomplexée partagée par tous, hommes et femmes, dans un climat de proximité et d'intimité lié au travail de plateau.

La question est posée : est-ce normal de subir réflexions, commentaires, allusions et propositions sexuelles d'autres artistes lyriques, de la part de chefs ou

d'instrumentistes ?

Si subir cela sur son lieu de travail est inacceptable, cela semble faire partie du système, opaque. Au-delà de propositions formulées à la volée, sur un ton badin, avec sourire et bonne humeur, il y a les gestes, fréquemment dispensés, comme un jeu entre bons camarades, sans que cela soit censé porter à conséquence. Très souvent, on ne se rend même pas compte que cela relève de harcèlement. Si la préoccupation semble légitime, la définition du harcèlement et les limites sont floues.

Et puis existe une forme de domination, sourde, plus insidieuse encore, qui indique, notamment aux jeunes femmes si nombreuses sur le marché, qu'elles devraient être bien contentes d'être sur la production. Ce jeu de pouvoir peut éventuellement dériver sur des comportements abusifs. Le fait même de faire comprendre qu'on est éjectable,

donc en situation de faiblesse relève d'un jeu de rapports de force qui induit une forme de harcèlement.

Est-ce dû à la nette domination masculine qui existe dans le milieu ? Rappelons que quasiment toutes les directions de structures et de festivals sont masculines. Avant d'en être à l'étape de jouer sur scène, il faut savoir comment sont constitués les jurys de concours de chant : presque tous masculins, répondant à l'archétype de l'homme blanc de plus de 50 ans. Les chanteuses se sentent obligées de jouer un jeu, de se soumettre à des codes non explicites, induits par la norme d'une certaine prééminence masculine.

Afin de veiller aux bonnes pratiques, le ministère encourage la mise en place d'un système dans lequel chaque théâtre aurait un référent médiateur pour signaler tout problème de harcèlement. ■

Le sujet du streaming fait partie de discussions qui ont lieu à l'international, et la France semble être le pays qui se comporte le mieux par rapport au respect des artistes et à leurs droits. Ailleurs, l'artiste a un statut d'indépendant avec très peu de protection.

## Des pistes à explorer

Nous l'avons vu, la crise sanitaire, devenue crise économique et culturelle, est l'occasion d'une prise de parole et d'un désir d'avancer, en questionnant le fonctionnement de la sphère lyrique, et en cherchant des solutions. Formation et insertion professionnelle sont à la source de toute filière. Un certain nombre de chanteurs prônent le retour des troupes au sein des maisons lyriques, permettant ainsi une progression, tout en garantissant l'emploi. Les troupes ont disparu du paysage lyrique français dans les années 70, alors quelle forme pourrait prendre ce retour vers le futur ?

### Vers un retour des troupes dans les maisons lyriques ?

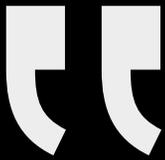
Si le collectif Unisson indique bien qu'il ne s'agit pas d'une préconisation immédiate et vitale, le recours à un système de troupes est un sujet sur lequel il travaille. Les paramètres à prendre en compte sont nombreux : le statut juridique des maisons, les financements, le nombre de représentations annuelles, c'est tout un modèle économique qu'il faudrait repenser. Pour certaines maisons c'est tout à fait inenvisageable, harmoniser cela sur tout le territoire est compliqué, ce qui n'empêche pas d'y réfléchir.

Beaucoup de chanteurs s'échappent après leurs études en CNSM ou conservatoires régionaux pour trouver cette ambiance de troupe à l'étranger parce qu'il y a peu de structures qui le permettent en France aujourd'hui.

Autant le principe de la troupe est valable pour l'Allemagne et ses 80 maisons d'opéra, avec 110 levers de rideaux ou plus par an et par structure, autant en France, avec moins de 30 structures lyriques et un nombre de productions et de levers de rideaux bien

moindre, le système semble impossible économiquement. Seules les très grandes maisons comme les Opéras de Paris, du Rhin, de Lyon, de Bordeaux ou du Capitole à Toulouse pourraient justifier l'usage d'une troupe dans la mesure où il y a un nombre important de productions et de représentations pour rentabiliser les salariés à demeure. Pour un opéra comme celui de Limoges, qui propose de 2 à 4 représentations pour chacune de ses 5 productions lyriques annuelles, quel serait l'intérêt d'avoir les mêmes chanteurs qui permettent de remonter une œuvre en 24h ? Peut-on proposer au public trois fois plus de représentations, avec des salles à demi remplies ?

Faudrait-il monter des productions en fonction des caractéristiques des chanteurs plutôt que d'engager les chanteurs qui correspondent le mieux aux rôles ? Peut-être un opéra comme celui de Limoges pourrait-il fonctionner avec une troupe régionale, en commun avec des maisons de la même taille que lui ? La complexité des plannings constituerait un obstacle important.



*MICROSCOPE, à Cosmos*

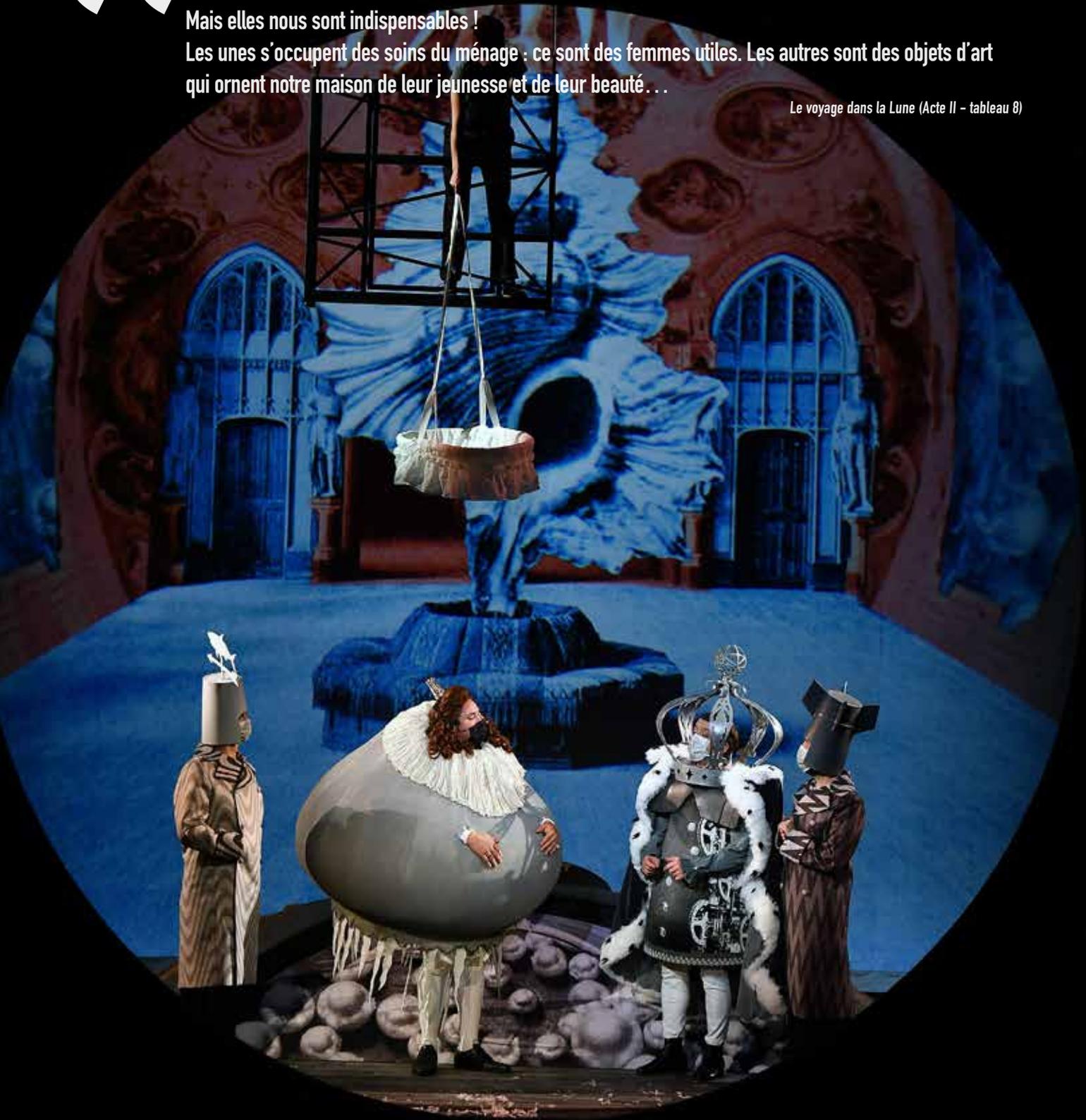
Mais alors, et les femmes ? Si l'amour n'existe pas, pourquoi y en a-t-il dans la lune ?

*COSMOS*

Mais elles nous sont indispensables !

Les unes s'occupent des soins du ménage : ce sont des femmes utiles. Les autres sont des objets d'art qui ornent notre maison de leur jeunesse et de leur beauté...

*Le voyage dans la Lune (Acte II - tableau 8)*



*Il faut se méfier de ce qu'on entend par troupe, et du fantasme qu'on génère. Pour moi, aujourd'hui, on n'a pas les moyens légaux de faire vivre les troupes en France.*

*C'est très stimulant de réfléchir aux questions de structuration du travail, mais en l'état du code du travail, on ne peut pas proposer à un artiste un contrat de résidence de trois, quatre ou cinq ans, c'est impossible.*

*Loïc Lachenal, Président des Forces musicales et directeur de l'Opéra de Rouen Normandie*

La voie vers une forme de fidélisation serait plus souple à mettre en place, à l'instar de ce que propose l'Opéra Comique, qui appelle troupe un groupe d'artistes invités régulièrement. Cela revient à instaurer un esprit de troupe, sans en avoir le fonctionnement allemand ou tel qu'il existait en France il y a des décennies.

Un sens nouveau serait à ré-inventer car lorsqu'on interroge les artistes, globalement ils veulent bien être en troupe mais veulent pouvoir être libérés pour chanter ailleurs, ils veulent de la flexibilité. Tout comme les maisons lyriques.

### **Retour des troupes : qu'en disent les artistes ?**

Si on vous propose un contrat pour intégrer une troupe en France pendant deux ou trois ans, seriez-vous intéressé(e) ?

*Oui, bien sûr, l'esprit de troupe fait qu'on connaît bien ses partenaires, chanteurs et musiciens d'orchestre pour arriver à un niveau musical très fin. La vie est longue, ça constitue une expérience enrichissante. Les amis qui l'ont*

*fait à l'étranger sont globalement contents. En tant qu'électron libre, je ne le ferais qu'avec la possibilité de participer à d'autres projets artistiques en dehors de la troupe.*

*Mais c'est un modèle que l'économie actuelle ne permet pas.*  
*Angèle Chemin, soprano*

*Je suis bordelais d'adoption, et si l'Opéra de Bordeaux me proposait d'intégrer leur projet artistique pendant 2 ou 3 saisons, ça ne me déplairait pas du tout ! Certains chanteurs n'ont pas forcément besoin d'intégrer une troupe, mais d'avoir une fidélisation locale, par rapport à leur lieu de résidence. J'avoue que c'est un confort, et c'est aussi un plus pour le public de voir évoluer des chanteurs dans leur répertoire.*

*Stanislas de Barbeyrac, ténor*

*En tant qu'artiste créateur, j'ai besoin de défendre mes propres projets et pour ceux que l'on me propose, d'adhérer à la vision des chefs d'orchestres et metteurs en scène.*

*Du coup, n'être attaché qu'à un seul lieu avec une ligne artistique imposée ne me correspond plus car j'aurais peur de perdre en liberté.*

*En revanche, pour des artistes interprètes plus jeunes explorant encore leurs désirs artistiques, ou ceux cherchant une certaine sécurité de l'emploi, revenir à la logique de troupe peut être un moyen intéressant d'exercer ce métier.*  
*Théophile Alexandre, contre-ténor*

## **La vie de troupe en Allemagne**

**Camille Schnoor**, soprano franco-allemande fonctionne en troupe depuis plusieurs années, au sein de l'Opéra d'Aix-la-Chapelle de 2012 à 2016 pour rejoindre Munich à partir de 2016.

*Pour apprendre le métier, engranger de l'expérience, il n'y a rien de mieux que d'intégrer une troupe en Allemagne. On peut découvrir le répertoire de manière sécurisée. Ensuite, le fait d'être en troupe permet d'avoir une vie de famille, ce qui est plus difficile lorsqu'il y a de nombreux déplacements.*

*Pour ce qui des autorisations d'engagements extérieurs, c'est assez compliqué, tout se fait à l'amiable, je dois négocier avec mon directeur. J'ai une obligation de résidence à Munich et je dois être disponible tout le temps, c'est ce qui fait partie de l'accord de base de la troupe. Je fais au maximum 35 représentations par an à Munich, ce qui est très peu pour l'Allemagne, c'est un privilège. Il y a des théâtres où les chanteurs vont faire 90 représentations par an, c'est énorme. Quand on commence dans la troupe, on a de mauvais contrats, on n'est pas très bien payé, avec beaucoup de représentations à faire. Mais chaque année on a la possibilité d'améliorer ses conditions et de renégocier son contrat en fonction de sa performance.*

*On s'imagine de l'extérieur que travailler en troupe est génial, c'est vrai... ; mais il s'agit de contrats précaires d'un an, renouvelables chaque année.*

*Il y a des chanteurs qui se détruisent en troupe parce qu'ils chantent trop, de tout. On a tendance à idéaliser un peu l'idée de la troupe parce que les chanteurs sont à l'abri actuellement, mais il y a quand même beaucoup de contraintes inhérentes à ce système. On peut parfois avoir l'impression que c'est un peu l'usine, que les aspects artistiques ne sont pas ceux qui prévalent. Quand on va chanter sa quinzième Flûte enchantée et qu'on ne sait même pas qui va être le chef ni ses collègues, il n'y a plus de magie, il faut jouer, jouer, et encore jouer. Je n'ai jamais ce sentiment là en France.*

*Pour être sincère, je projetais de me lancer dans une carrière free lance pour travailler dans plus de maisons d'opéra différentes, faire davantage de rencontres. Le coronavirus a rendu la situation catastrophique pour les chanteurs.*

*Personnellement j'ai décidé de prolonger mon contrat à Munich, ça me donne une sécurité pour le moment. » ■*



CAMILLE SCHNOOR ET GEORGY VASILIEV  
DANS BUTTERFLY  
OPÉRA DE LIMOGES - 2018

## Une formation plus globale au métier de chanteur lyrique

Être chanteur lyrique ne signifie pas forcément être soliste, et tout le monde ne peut pas avoir de grande carrière. Or tous les conservatoires forment pour devenir soliste. Fatalement, cela provoque de grandes frustrations pour un grand nombre d'aspirants chanteurs. N'y aurait-il pas moyen dès la formation d'élargir les perspectives des jeunes chanteurs ?

On constate certaines lacunes dans l'apprentissage du soliste. Notamment, on n'y apprend pas la culture du collectif. Chacun essaye de se singulariser et de briller.

Les formations existantes sont pointues au niveau de la technique vocale, mais deux points essentiels pourraient être améliorés : l'insertion dans la vie professionnelle d'une part, et les perspectives de carrière et plans envisageables de reconversion d'autre part. On pourrait parler d'une formation pour chanteur à 360°, ne pas se focaliser uniquement sur le fait de chanter en tant que soliste, mais prendre en compte toutes les possibilités qui s'offrent aux chanteurs. C'est ce que met en place le PESMD à Bordeaux avec la création d'un nouveau Master qui verra le jour à la rentrée 2022, en collaboration avec l'Université de Bordeaux-Montaigne, et les Opéras de Bordeaux et de Limoges.

Laurent Gignoux, directeur du PESMD, apôtre du chanteur global, envisage

la prise en compte dans son ensemble de la carrière du chanteur lyrique sécurisée par une formation culturelle diversifiée :

*Donner le plus de chance à ce qu'une carrière soit réussie c'est prendre en compte d'autres critères que d'être un très bon artisan. La question de l'outil vocal est centrale, et puis il y a tout le reste. Je ne vois pas comment on peut former des artistes de scène complets sans être très proche des maisons d'Opéra. Et je trouve important que le master soit diplômant parce qu'il y a la question de la reconversion à prendre en compte, on ne sait jamais ce qui peut se passer dans une carrière, que ce soit accidentel ou un choix à un moment donné.*

*Au sein des maisons d'opéra, les étudiants seront en contact avec d'autres artistes, il peut y avoir du travail de doublure, ce qui est une forme d'apprentissage sécurisé, avec l'occasion d'apprendre un rôle avec une mise en scène, ce qui est rarement pratiqué dans les écoles supérieures.*

*Mais les maisons d'opéras seront là pour former les jeunes chanteurs, pas pour les utiliser. L'idée serait qu'à la sortie*

*du master ils soient dans une résidence d'artistes, qu'ils soient en responsabilité de monter une forme de spectacle et non pas d'être simplement un bel instrument vocal. C'est leur permettre d'être force de proposition, de pouvoir se positionner en créateur.*

*C'est novateur, cette configuration n'existe nulle part ailleurs pour l'instant.*

La sphère lyrique en France semble vouloir être en mutation, ce qui est certainement nécessaire lorsqu'on sait que notre modèle fonctionne sur une précarité de l'artiste. Si personne ne s'attend à une révolution du jour au lendemain, gageons que l'étude en cours de finalisation menée par Caroline Sonrier, directrice de l'Opéra de Lille, commanditée par la Ministre de la culture Roselyne Bachelot, participera de cette évolution. Reste à en connaître les préconisations.

*Il sera temps que le Ministère s'empare des bonnes idées qui émergeront de ce rapport, car il faut rappeler que le secteur des opéras vit grâce au soutien très majoritaire des collectivités territoriales. Le Ministère est le grand absent dans les maisons d'opéra au niveau national. Il faut attendre 1996 pour que la question d'un opéra national en région soit posée avec Lyon, ce qui est très récent à l'échelle de nos maisons pluri-centenaires.*

*Loïc Lachenal, Président des Forces musicales et directeur de l'Opéra de Rouen Normandie*

Chanteurs, agents, directeurs de maisons d'opéra, directeurs de formation, institutionnels... l'ensemble des protagonistes de cet éco-système réfléchit à une nécessaire évolution des pratiques. Le chantier reste ouvert et bien vivant. ■

Retrouvez le casting des jeunes chanteurs du *Voyage dans la Lune* d'Offenbach produit par le CFPL ainsi que de nombreuses Maisons lyriques en mars 2022.



# NOUVEAU NISSAN QASHQAI



**edenauto** NISSAN LIMOGES

ZI Bellevue, 111 Rue de Feytiat, 87000 Limoges

05 55 06 22 21

**edenauto.com**



L'homme le plus riche de Vienne organise une fête au cours de laquelle il offrira plusieurs divertissements à ses invités. Comme le feu d'artifice doit être tiré à un horaire précis, il demande à ce que la création de l'opéra seria *Ariane à Naxos* soit superposée à la farce burlesque interprétée par une troupe de *commedia dell'arte*.



Les comédiens vont être obligés d'intégrer leur comédie dans l'opéra, et tenter de divertir le personnage d'Ariane par leurs bouffonneries.



Ariane, fille de Minos, roi de Crète, et de Pasiphaé, est la demi-sœur du Minotaure. Séduite par Thésée, elle l'a aidé à s'échapper du labyrinthe construit par Dédale pour enfermer le Minotaure.



Après avoir tué le Minotaure, Thésée emmène Ariane et ils font escale sur l'île de Naxos. Il l'abandonne alors qu'elle est endormie.



Ariane chante son malheur et aspire à rejoindre le monde des morts.



Zerbinette suggère à Arlequin et sa troupe de lui changer les idées avec des chants et des danses. Ariane reste indifférente.

Zerbinette badine avec Arlequin, Scaramouche et Truffaldin



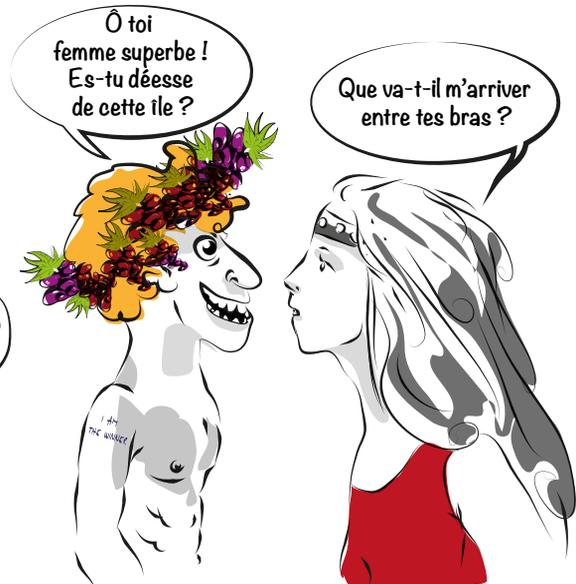
Scaramouche et Truffaldin éclatent de rire.



Arrive Bacchus, qui vient d'échapper aux sortilèges de la magicienne Circé.

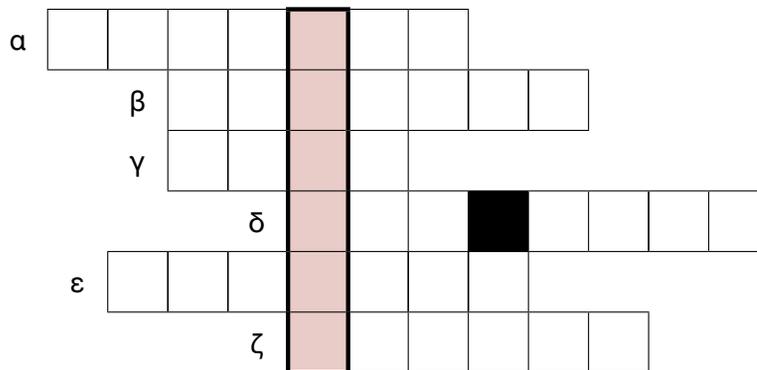
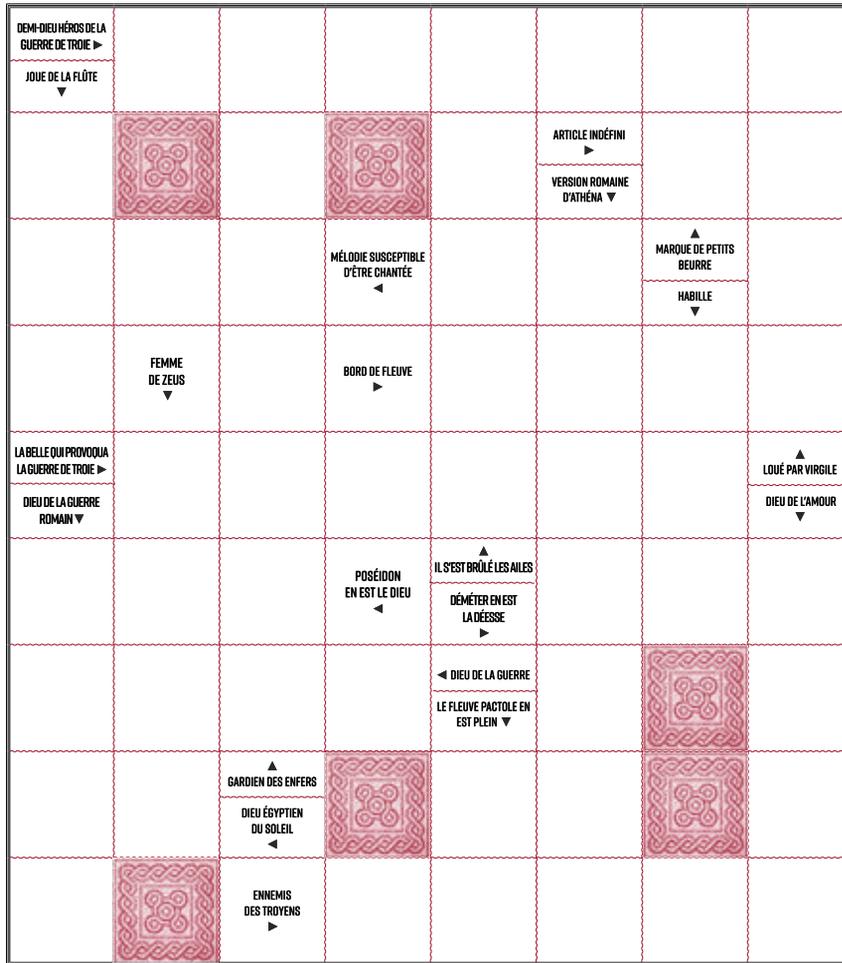


Ariane croit au retour de Thésée, puis à l'apparition d'Hermès.



Ariane et Bacchus se découvrent un amour réciproque et trouvent réconfort l'un auprès de l'autre.

# AGITEZ VOS NEURONES !



- α Midas s'y plonge pour se défaire de son souhait
- β L'une des deux retraites des Muses avec le mont Parnasse
- γ Fleuve des Enfers dont les eaux rendaient invulnérable
- δ Le père de Thésée se jeta dans la mer qui porte son nom
- ε Ville connue pour l'oracle d'Apollon
- ζ Royaume souterrain du dieu Hadès et de son épouse Perséphone

**DOMAINE DES DIEUX DE LA MYTHOLOGIE GRECQUE**

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L
1							■	■				
2					■							■
3		■		■								
4				■			■				■	
5					■							
6							■	■				■
7				■	■	■			■			
8	■							■	■	■		
9						■						
10				■						■	■	
11			■					■				
12		■					■					

### Horizontalement

- 1 - Personnage éblouissant qui charma Cerbère – Coin chaud
- 2 - N'est pas molle – Héros grec célèbre pour ses 1000 ruses
- 3 - Célèbre opéra de Verdi
- 4 - Donne du goût – Pauvre génisse ! – Oreille en anglais
- 5 - Convient – Organes femelles des plantes à fleurs
- 6 - Premier plat dans un menu – Grande école
- 7 - Il vendit son droit d'aînesse pour un plat de lentilles – Déesse de la Terre – Point cardinal
- 8 - Reçoit mal et à l'envers – Ouvre les rêves
- 9 - Ville suisse – Les piquants des plantes
- 10 - Volatile populaire dans un jeu enfantin – Pièce de harnais qu'on met autour du cou
- 11 - Le premier d'une série – Pour téléphoner – Nécessaire pour bien sauter
- 12 - Aperçus – Prophète biblique

### Verticalement

- A - Une œuvre d'Homère – Extrémité  
 B - Petit ruisseau – Savant universellement connu  
 C - Homme du peuple, souvent travailleur manuel  
 D - Interjection – L'auteur des Rois maudits – Article contracté  
 E - La moitié d'un gamin de Paris – Démonstratif  
 F - Un continent qui a du mal à trouver son identité – Pronom personnel  
 G - La 6<sup>e</sup> note de la gamme - Nom d'une chanteuse qui fréquenta Saint-Germain-des-Prés  
 H - Prénom germanique qui a été courant en Bretagne – Fleuve italien  
 I - Nom péjoratif désignant une personne originaire d'Asie - Il y a en a plus d'une dans un archipel  
 J - Catherine de Russie, par exemple – Article féminin singulier  
 K - De bas en haut, indique une triple reprise – Fatiguée – Un paresseux  
 L - Commune de l'île de Ré – Tilleul ou verveine

Solutions sur [operalimoges.fr](http://operalimoges.fr) et dans le magazine de saison 2022/2023 !

### Solution des mots croisés de la saison 2020-2021 !

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L
1	F	O	N	T	E	V	R	A	U	D	■	M
2	■	P	A	R	U	■	■	I	N	■	R	E
3	■	E	■	A	T	H	O	S	■	■	I	L
4	C	R	I	M	E	■	C	E	T	■	C	P
5	R	A	M	E	R	■	■	■	■	E	C	H
6	O	■	A	■	P	■	F	F	■	■	A	M
7	I	N	G	R	E	S	■	A	U	T	R	E
8	S	O	I	■	■	■	A	■	■	A	D	N
9	A	■	N	E	R	O	N	■	G	M	■	E
10	D	I	E	U	■	■	I	N	R	I	■	O
11	E	T	R	E	■	■	L	E	O	N	I	N
12	■	E	■	S	T	■	E	I	A	O	U	Y

### Crédits photos :

Couverture du magazine et supplément interne :  
 Clément Bernis dit *Le Poisson*

p. 3, p.7 © C. Abramowitz / p.3, p. 56 © ONM / p.3 © H. Triay / p. 3 © C. Isaacs / p. 4 © T. Laporte - Ville de Limoges / p. 8 © L. Bertini / p. 10, p. 15, p. 17 © C. Raynaud Delage / p. 18, p.37 © Le Poisson / p. 20 © Triay / p. 24 © E. Jacobson-Roques / p. 28-29 © Unsplash.com , © E. Bouloumié / p. 29 © V. Bengold / © A. Fantin / p. 30 © D.R. / p. 39, p.40 © D.R. / p. 42 © J. Roques / p. 44, p. 46 © J.-B. Millot / p. 49, p. 50 : © A. Descharmes / p. 52 © F. de Meyer / p. 54 © Studio Delestrade / p. 57, p. 60, p. 64 © ONM / p. 59 © M.-A. Tondou / p. 62 © A. Jouffriault / p. 66 © S. Barek

# AGITEZ VOS NEURONES !

## QUIZ

On ne compte plus les opéras dont l'intrigue repose sur des épisodes qui touchent de près ou de loin à la guerre de Troie, du *Ritorno d'Ulisse* de Monteverdi aux deux *Iphigénie* de Gluck, d'*Idomeneo* de Mozart aux *Troyens* de Berlioz, de *Dido and Aeneas* de Purcell à *Ulisse* de Dallapiccola ou encore *King Priam* de Tippett. Tentons de réviser nos classiques !

- 1 • Un héros poète et musicien qui a suscité l'écriture d'une quinzaine d'opéras, dont ceux composés par Monteverdi, Rossi, Sartorio, Charpentier, Fux, Telemann, Gluck, Offenbach, Henze, Glass...
- Ⓐ Héraclès
  - Ⓑ Orphée
  - Ⓒ Achille
  - Ⓓ Minos
- 2 • Fille de Clytemnestre, Sophocle et Euripide se sont penchés sur elle bien avant d'intéresser Richard Strauss ou Mikis Theodorakis :
- Ⓐ Iphigénie
  - Ⓑ Antigone
  - Ⓒ Electre
  - Ⓓ Andromaque
- 3 • Campra, Gluck et Sor ont écrit chacun un opéra à la gloire de Télémaque, et, cette saison, l'Opéra de Limoges accueille la création du compositeur Jules Matton sur le livret de Marion Aubert. Qui est le père de ce personnage ?
- Ⓐ Agamemnon
  - Ⓑ Nestor
  - Ⓒ Ulysse
  - Ⓓ Egée
- 4 • Lesquels de ces compositeurs se sont essayés à l'écriture d'un opéra sur le personnage d'Alceste ?
- Ⓐ Gluck
  - Ⓑ Haendel
  - Ⓒ Rameau
  - Ⓓ Lully
- 5 • Ariane n'a pas inspiré d'opéra à :
- Ⓐ Massenet
  - Ⓑ Franck
  - Ⓒ Strauss
  - Ⓓ Milhaud
- 6 • *Phèdre* a été traitée en musique par Paisiello ou Rameau. Cette malheureuse femme a fait des misères à :
- Ⓐ Daphnis et Chloé
  - Ⓑ Hippolyte et Aricie
  - Ⓒ Didon et Enée
  - Ⓓ Philémon et Baucis
- 7 • Originaire de Colchide, cette magicienne passionnée et cruelle a été revisitée à l'opéra par Cherubini et Charpentier :
- Ⓐ Circé
  - Ⓑ Médée
  - Ⓒ Cassandre
  - Ⓓ Danaé
- 8 • Sur quel personnage mythique Fauré composa-t'il une musique de scène monumentale, représentée en 1900 aux Arènes de Béziers ?
- Ⓐ Tantale
  - Ⓑ Polyphème
  - Ⓒ Prométhée
  - Ⓓ Atlas
- 9 • Rossini raconte son histoire dans l'opéra intitulé *Hermione* :
- Ⓐ Andromaque
  - Ⓑ Cassandre
  - Ⓒ Polyxène
  - Ⓓ Créuse
- 10 • Gluck, Cavalli ou Offenbach racontent l'histoire de cette femme à la beauté irrésistible :
- Ⓐ Calypso
  - Ⓑ Pénélope
  - Ⓒ Hélène
  - Ⓓ Aphrodite



### DE 0 À 4 BONNES REPONSES

Tout va bien, c'est normal. Allier connaissances sur la mythologie grecque et sur l'histoire de l'opéra, c'est beaucoup demander, d'autant qu'il vaut mieux être pointu sur la musique baroque, période particulièrement prolifique question drame hellénistique.

### ENTRE 5 ET 7 BONNES REPONSES

Combien d'heures passées sur internet pour trouver les réponses ? Le sujet est tellement vaste que vous

allez pouvoir continuer d'exercer vos connaissances la saison prochaine avec un autre mythe grec sur notre scène lyrique. Quel suspense !

### À PARTIR DE 8 BONNES REPONSES

Quelle érudition ! Autant le dire, vous accédez au rang de demi-dieux, et avant d'accéder à l'Olympe, vous mériteriez bien une place gratuite pour assister à *From Dido and Aeneas* (concert vidéo) en novembre 2021, *Ulysse* (danse) en mars 2022, *Ariane à Naxos* en mai ou à *L'Odyssee* le mois suivant...

1 • **ⓑ Orphée**

Le mythe d'Orphée et Eurydice où le héros grec essaye de sauver sa femme des Enfers inspire de nombreuses œuvres :

*L'Orfeo, favola in musica* composé par Claudio Monteverdi en 1607, considéré comme le premier véritable opéra de l'histoire !

*Orfeo ed Euridice* est l'opéra le plus célèbre de Christoph Willibald Gluck, créé dans sa première version italienne à Vienne en 1762, en présence de l'impératrice Marie-Thérèse.

*L'Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach est créé en 1858 au Théâtre des Bouffes-Parisiens dans une première version. Premier opéra d'Offenbach inspiré d'un thème mythologique, c'est une parodie de *L'Orfeo* de Gluck et du mythe grec en général.

Philip Glass réalise en 1993 un *Orphée*, opéra de chambre pour ensemble et solistes. L'ouvrage est basé sur le scénario du film éponyme de Cocteau réalisé en 1950.

2 • **Ⓒ Électre**

Electre, fille d'Agamemnon, roi de Mycènes, et de Clytemnestre, est la sœur d'Oreste, d'Iphigénie, de Chrysothémis. Elle est absente de Mycènes quand son père revient de la guerre de Troie et est assassiné par Égisthe, l'amant de Clytemnestre, ou par Clytemnestre elle-même. Elle aidera son frère à venger la mort de leur père.

Strauss a composé son *Elektra* en 1909 et Theodorakis en 1993.

3 • **Ⓒ Ulysse**

L'histoire de son fils Télémaque né de son union avec Pénélope est contée dans les quatre premiers livres de *L'Odyssée*.

André Campra compose *Télémaque*, tragédie lyrique en 1704.

Le compositeur allemand Gluck compose en 1765 l'opéra *Telemaco, ossia L'isola di Circe*.

Le catalan Fernando Sor a présenté son opéra *Télémaque sur l'Île de Calypso* à Barcelone en 1797. L'œuvre a été considérée comme perdue pendant de nombreuses années jusqu'à ce qu'une partition soit retrouvée au début des années 1990.

En juin 2022 à l'Opéra de Limoges, *L'Odyssée* s'intéresse au personnage de Télémaque.

4 • **Ⓒ Lully**

Alceste est la fille de Pélidas, roi d'Iolcos en Thessalie qui promet de donner en mariage sa fille si Admète, roi de Phères parvenait à lui ramener un char attelé d'un lion et d'un sanglier, ce qu'il fit, mais oubliant de faire un sacrifice à Artémis à l'occasion de son mariage, les deux jeunes mariés trouvèrent la chambre nuptiale remplie de serpents. Alceste se sacrifia par amour mais sera ramenée des Enfers par Héraclès.

Lully compose une tragédie lyrique intitulée *Alceste ou le Triomphe d'Alcide* en 1674. Gluck crée son opéra *Alceste* en 1767 à Vienne, et écrit une version en français en 1776 à l'Académie Royale de Musique. Haendel a composé *Alceste* en 1750 comme une musique de scène pour une pièce de théâtre de Tobias Smollett, pièce qui a été répétée au Royal Opera House mais qui n'a jamais été représentée. Haendel réutilise plus tard cette musique dans *Hercules*.

5 • **ⓑ Franck**

*Ariane* de Massenet, présentée au Palais Garnier en 1906 ne compte pas parmi les œuvres les plus populaires du compositeur, considérée comme dépassée car appartenant à sa période tardive.

La trilogie de Milhaud de ses « opéras minutes » *L'Enlèvement d'Europe*, *L'Abandon d'Ariane* et *La Délivrance de Thésée* est présentée en Allemagne en 1928.

Richard Strauss a composé deux versions d'*Ariadne auf Naxos*, en 1912 et en 1916. C'est cette seconde version qui est présentée cette saison à l'Opéra de Limoges.

6 • **ⓑ Hippolyte et Aricie**

Hippolyte et Aricie vont pâtir de l'amour de Phèdre pour son beau-fils.

L'annonce de la mort de son époux Thésée encourage Phèdre à avouer son amour à Hippolyte. Ce dernier suscite sa fureur en lui déclarant qu'il aime Aricie, princesse éliminée du trône d'Athènes par Thésée qui, pour des raisons politiques, lui a interdit de se marier sous peine de mort et l'a emprisonnée après la défaite de son peuple.

Protégée par la déesse Diane, Aricie retrouvera Hippolyte.

7 • **ⓑ Médée**

*Médée*, tragédie lyrique de Charpentier, est créée en 1693 à Paris.

*Médée* de Chérubini a été créé en 1797 à Paris. Plus tard, la version italienne, *Medea* sera créée à la Scala de Milan en 1909 puis redécouverte en 1953 grâce à l'interprétation de Maria Callas.

8 • **Ⓒ Prométhée**

C'est Prométhée qui est le sujet de ce spectacle grandiose à Béziers en 1900. L'unique opéra de Gabriel Fauré est lui aussi inspiré de la mythologie grecque : *Pénélope* en 1913.

9 • **Ⓐ Andromaque**

Inspiré par la tragédie de Racine, *Andromaque*, Rossini créé *Ermione* en 1819 à Naples. L'intrigue : Oreste aime Hermione qui aime Pyrrhus qui aime Andromaque qui reste fidèle au souvenir d'Hector tué par Achille, le père de Pyrrhus. Par dépit, Hermione va pousser Oreste à tuer Pyrrhus, cependant qu'Andromaque choisira de se suicider.

10 • **Ⓒ Hélène**

À chaque siècle son Hélène ! *Elena* de Cavalli voit le jour en 1659 ; *Pâris et Hélène* en 1770 est le troisième et dernier opéra italien de Gluck, après *Orfeo ed Euridice* et *Alceste*. En 1864, l'opéra bouffe *La Belle Hélène* d'Offenbach est bien inspiré du personnage d'Hélène, fille de Zeus et de Lédé, épouse du roi Ménélas, enlevée par Pâris, l'origine de la guerre de Troie.



Petite chouette grecque sculptée en fluorite violette, IV<sup>e</sup> / III<sup>e</sup> siècle av. J.C.

## LE CONSEIL D'ADMINISTRATION

**Président de la régie personnalisée**  
M. Émile Roger Lombertie, Maire de Limoges

**Vice-président de la régie personnalisée**  
M. Philippe Pauliat-Defaye, adjoint au Maire de Limoges

**Représentants de la Ville de Limoges**  
M<sup>me</sup> Nadine Rivet, adjointe au Maire  
M. Vincent Jalby, premier adjoint au Maire  
M. Michel Cubertafond, conseiller municipal  
M. Thierry Miquel, conseiller municipal

**Un représentant de la région Nouvelle-Aquitaine**

**Madame la directrice régionale de la DRAC  
Nouvelle-Aquitaine**

## DIRECTION

**Directeur général et artistique**  
Alain Mercier

**Directeur adjoint**  
Nicolas Faye

## ADMINISTRATION

**SERVICE DES RESSOURCES HUMAINES**  
Françoise Triapinaud, responsable de la dir. administrative  
Aurore Martin, Marine Huguet, assistantes

**SERVICES FINANCIERS**  
Vincent Faure, responsable financier  
Martine Lacouturière, assistante

**RÉGIE D'AVANCES ET DE RECETTES**  
Sarah Carosi

## DÉVELOPPEMENT

**Directeur du développement**  
Georges Ottavy

**COMMUNICATION**  
**Responsable des médias et du protocole**  
Pascale Rousseaud

**Responsable éditoriale**  
Apolline Parent

**Graphiste / community manager**  
Antoine Jouffriault

**Photographe / régisseur communication**  
Steve Barek

**ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE**  
**Chargée des Actions Éducatives  
et Culturelles / Accessibilité**  
Anne Thorez

**SERVICES AUX PUBLICS**  
**Responsable des Services au public et de la salle**  
Carine Lenoir

**Accueil professionnel**  
Gwenaëlle Denolf, Corine Maury

**Chargées de la billetterie**  
Nacéra Tlemsani  
Anne Plessis

**Responsable du bar**  
Aurélia Destampes

**Ainsi que l'ensemble du personnel de salle**

**PLATEFORME VOCALE ET ÉDUCATIVE :**  
**OPERAIDS / UN CHANT, UNE CHANCE ! / LES VOIX BLEUES**

**Responsable artistique et pédagogique du  
projet et coaching vocal**  
Ève Christophe

**Pianiste / Cheffe de Chant**  
Nn

**Assistante de production / Médiation**  
Marlène Makaya  
Ainsi que les accompagnateurs.trices  
encadrants.es des enfants.

## TECHNIQUE

**Directeur technique**  
Philippe Laurent

**Régisseur général technique**  
Gabriel Desprat

**Chargé de la Sécurité / ERP**  
Nicolas Saint-Marc

**ATELIER COSTUMES**  
**Cheffe Costumière**  
Nelli Vermel  
**Costumière**  
Raymonde Maranay

**ATELIER DÉCORS**  
Louis De Craene, Laurent Garnier,  
Nicolas Lavallée, Frédéric Peyrot

**BUREAU D'ÉTUDES DÉCORS**  
Frédéric Marcon - Prestataire extérieur

**MACHINERIE**  
**Chef Machiniste**  
Jean-Jacques Debiais

**Machinerie / Cintres**  
Jamal El Youssoufi, Franck Goujonn,  
Philippe Marcheras, Ali Ouriachi,  
Patrice Portzenem

**LUMIÈRES**  
**Chef éclairagiste**  
Ludovic Pannetier

**Chef éclairagiste adjoint**  
Julien Vigier

**Éclairagistes**  
Yann Cholet, Gilles Rivet, Édouard Sire

**SONORISATION**  
Pierre Philippon - Société *Graal*

**SERVICE ENTRETIEN**  
**Chef logisticien / Entretien**  
Jacques Reytier

**Agents d'entretien / logistique**  
Denis Cherigny, Violeta Krizanic, Carole Zat

## PRODUCTION ARTISTIQUE

**Directeur de production**  
Nicolas Faye

**Conseiller aux distributions vocales**  
Josquin Macarez

**ADMINISTRATION ARTISTIQUE**  
**Administratrice de production**  
Marianne Devie

**Assistante de production**  
Louise Le Devehat

**SERVICE DE LA SCÈNE ET DU PLANNING**  
**Directeur de la scène et du planning**  
Sergio Simòn

**Assistante régisseuse**  
Louise Le Devehat

## SERVICES MUSICAUX

**Directeur des Services musicaux**  
Frantz Doré

**Régisseur principal**  
David de Cuenca

**Assistant de production**  
Valentin Besson

**Bibliothécaire musicale**  
Géraldine Colladant

## CHŒUR DE L'OPÉRA DE LIMOGES

**Chef de chœur**  
Edward Ananian-Cooper

**Cheffe de chant du chœur**  
Elisabeth Brusselle

## Soprani

Nathanaëlle Bedouet, Marine Boustie, Loudmila  
Boutkova, Véronique Chaigneau-Martinet,  
Pénélope Denicia, Natalia Kraviets, Nn

## Alti

Agnès de Butler, Floriane Duroure, Cristina Eso,  
Xu Fang, Johanna Giraud, Elisabeth Jean,  
Jiya Park

## Ténors

Martial Andrieu, Jean-Noël Cabrol, Christophe  
Gateau, Stéphane Lancelle, Josué Miranda,  
Julien Oumi, Henri Pauliat

## Barytons

Jean-François Bulart, Christophe Di Domenico,  
Jamie Rock, Xavier Van Rossom

## Basses

Fabien Leriche, Edouard Portal, Gregory Smolij

## ORCHESTRE DE L'OPÉRA DE LIMOGES

**Chef d'orchestre principal /  
Directeur musical associé**  
Robert Tuohy

**Violon solo supersoliste**  
Elena Kuperman

## Premiers violons

Albi Binjaku, violon solo co-soliste  
Valérie Brusselle, Alexandre Cardenas, Junko  
Senzaki, Christiane Soussi, Nn, Nn

## Seconds violons

Louis Da Silva Rosa, chef d'attaque, soliste  
Jelena Eskin, co-soliste  
Marijana Sipka, Yves Tison, Nn, Nn

## Altos

Estelle Gourinchas, alto solo / Brigitte  
Bordedebat, Fatiha Zelmat, Nn

## Violoncelles

Julien Lazignac, violoncelle solo  
Philippe Deville, Antoine Payen, Nn

## Contrebasses

Pascal Schumpp, contrebasse solo  
Thierry Barone

## Flûtes

Eva-Nina Kozmus, flûte solo  
Jean-Yves Guy-Duché, piccolo solo et flûte  
Chloé Noblecourt

## Hautbois

Eléonore Desportes, hautbois solo  
Vincent Arnoult, cor anglais solo et hautbois  
Jacques Zannettacci

## Clarinettes

Filippo Riccardo Biuso, clarinette solo  
Nn, Clarinette basse et seconde clarinette

## Bassons

Frank Vassallucci, basson solo  
Maxime Da Costa, contrebasson solo et basson

## Cors

Pierre-Antoine Delbecque, cor solo  
Olivier Barry

## Trompettes

Ignacio Ferrera, trompette solo  
Grégoire Currit, corne solo et trompette

## Trombone

Hervé Friedblatt, trombone solo

## Timbales

Pascal Brouillaud, timbalier solo

## Percussions

Alain Pelletier, 1<sup>er</sup> percussionniste

Ainsi que l'ensemble des intermittents.es  
artistiques et techniques qui contribuent à la  
réalisation des spectacles de cette saison.

## OPÉRA DE LIMOGES

48 RUE JEAN JAURÈS - 87000 LIMOGES

(+33)5 55 45 95 00 - ADMINISTRATION

(+33)5 55 45 95 95 - BILLETTERIE

WWW.OPERALIMOGES.FR

f t i @operalimoges

## NOUS CONTACTER

Billetterie  
(+33)5 55 45 95 95  
billetterie@operalimoges.fr

Mécénat, location et régie publicitaire  
**Georges Ottavy**  
(+33)5 55 45 95 04  
georges.ottavy@operalimoges.fr

Actions éducatives et culturelles /  
Accessibilité  
**Anne Thorez**  
(+33)5 55 45 95 11  
anne.thorez@operalimoges.fr

Relations médias  
**Pascale Rousseaud**  
(+33)5 55 45 95 05  
pascale.rousseau@operalimoges.fr

L'AGITATEUR LYRIQUE est un magazine  
de l'Opéra de Limoges.

Directeur de publication :  
Alain Mercier

Rédaction, entretiens :  
Apolline Parent

Conception graphique :  
Antoine Jouffriault

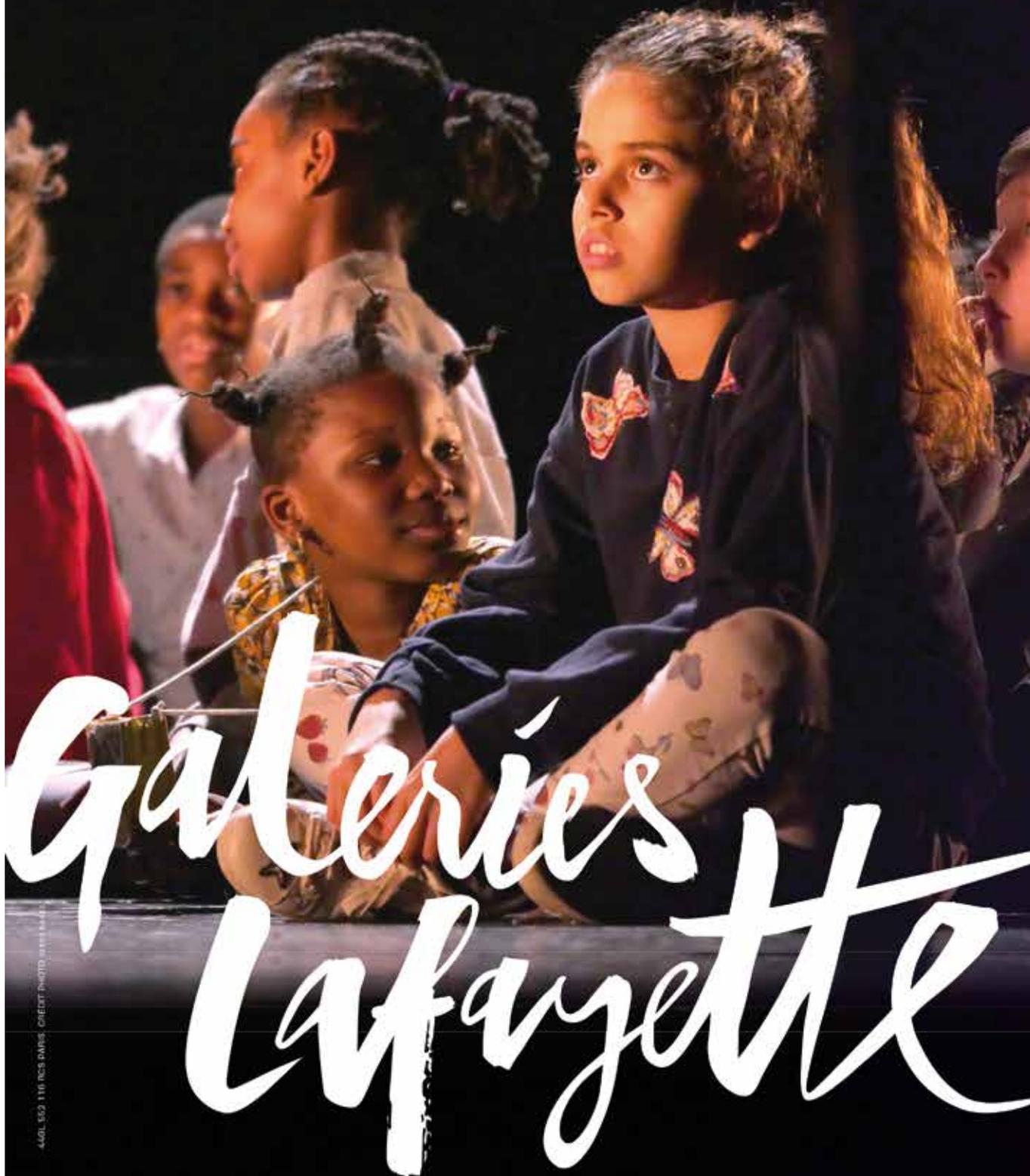
Collaboration à la rédaction :  
Anne Thorez, Valentin Besson, Pascale  
Rousseaud, Alain Mercier et tous les  
contributeurs invités.

Bande-dessinée :  
Steve Barek

Illustrations du Supplément détachable  
et de la couverture  
© Le Poisson

Impression  
Imprimerie Vincent, Tours

LES GALERIES LAFAYETTE  
HABILLENENT OPERAKIDS



Galleries  
Lafayette

LIMOGES

la 1<sup>re</sup>  
capitale  
créative  
de Nouvelle-Aquitaine  
reconnue par l'Unesco

MOMO

GES

[limoges.fr](http://limoges.fr)  
rubrique ville créative



Organisation  
des Nations Unies  
pour l'éducation,  
la science et la culture



LIMOGES  
VILLE CRÉATIVE  
DES NATIONS UNIES  
DEPUIS 2017