

L'AGITATEUR LYRIQUE

MAGAZINE DE SAISON DE L'OPÉRA DE LIMOGES | SEPTEMBRE 2020 - JUILLET 2021

CLARA DUPONT-MONOD
"Aliénor, femme puissante"

FAUST NOCTURNE
L'éternité du désir

ECCE HOMO
Jésus et les artistes

Renaissance ?



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



Le projet OperaKids bénéficie du Contrat de ville.



Cercles des mécènes du projet OperaKids



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



En partenariat avec France 3 Nouvelle-Aquitaine



Avec l'aimable contribution d'Appart'City et de l'hôtel Campanile

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



Ils soutiennent le projet :



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 et de la MGEN.



L'Opéra de Limoges remercie Nissan Limoges pour la mise à disposition d'un véhicule.

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



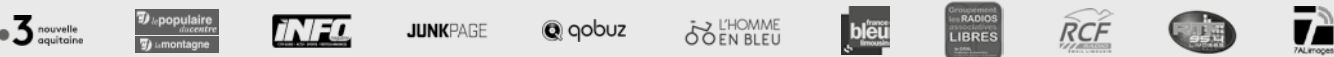
L'Opéra de Limoges est partenaire du PESMD de Bordeaux et
du CESMD de Poitou-Charentes pour la professionnalisation de jeunes artistes musiciens.



L'Opéra de Limoges remercie les structures partenaires de ses actions de médiation envers les publics pour leur collaboration lors de la saison 2020 - 2021



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



L'Opéra de Limoges est membre de de l'Association française des orchestres (AFO, des Forces Musicales (FM) et de la Réunion des Opéras de France (ROF).
Licences d'entrepreneur de spectacle : 1029555-1029557-1029556



4

LE GRAND ENTRETIEN

Clara Dupont-Monod, écrivain et journaliste

12

ÉDITOS

14

CONCERTS SOLIDAIRES

16

THÉMA FAUST

Claude Brumachon & Benjamin Lamarche ou la fulgurance du vivant
Lionel Ginoux

Faust nocturne, une vision de Faust d'Olivier Py

29

ESTHÉTIQUES

Et pourtant... ils dansent

32

CONNIVENCES

Eric Quilleré
Philippe Forget
Julien Chauvin
Juliette Deschamps
Julien Dran

45

LES ZÉBRURES D'AUTOMNE

Rumba Congolaise, patrimoine mondial ?

46

PROGRAMMATION 2020-2021

P.46 SEPTEMBRE | OCTOBRE 2020
P.48 NOVEMBRE | DECEMBRE 2020
P.52 JANVIER | FÉVRIER 2021
P.54 MARS | AVRIL 2021
P.56 MAI 2021
P.58 JUIN | JUILLET 2021

60

ALIÉNOR

Catherine Hunold est Aliénor
Kristian Frédéric en 3 looks

64

SUJETS

La Dame, valeur stratégique sans équivalent
Les Octonaires de la vanité et de l'inconstance du monde
Rusalka, un livret de Kvapil à l'intersection de deux mondes
Le Mystère de la Dame blanche

72

ECCE HOMO

Suzanne Giraud
Mère et fils : l'altérité intime
Marine Bachelot NGuyen

88

VISIONS PARTAGÉES

Bertrand Rossi

92

FORMATION

Jeunes musiciens en voix de professionnalisation

90

INCLUSION

Frédéric Le Du

98

INSERTION

Un Chant, Une chance !

100

LA BD DE BAREK

On se met au sec Rusalka ?!

102

AGITEZ VOS NEURONES

Mots croisés
Testez vos connaissances sur Aliénor d'Aquitaine

le grand *entretien*

CLARA DUPONT-MONOD

Relève ce qui est détruit, conserve ce qui est debout.

Telle est la devise que Clara Dupont-Monod, écrivain et journaliste, imagine comme étant celle d'Aliénor d'Aquitaine, figure d'exception à qui elle a consacré ses deux derniers romans : *Le Roi disait que j'étais diable* (2014) et *La Révolte* (2018). Rencontre avec une femme passionnée, dont le franc-parler ne manque pas de séduire...

— Pourquoi avoir choisi d'écrire deux romans sur Aliénor ?

Le pourquoi d'un sujet est assez obscur, j'ai l'impression que c'est beaucoup plus le sujet qui vous choisit que vous qui choisissez un sujet. C'est un peu comme le mystère du visage au milieu de la foule, il y a quelque chose de l'ordre de la rencontre amoureuse qui fait qu'à un moment, on se dit « Aliénor, toi et moi c'est parti pour des années. » Je suis très attachée au Moyen Âge depuis toujours. Jusqu'à présent, je donnais une voix à des sans-voix : Juette, le roi Marc, des personnages que la postérité a écartés. Le roman me permettait de leur donner une chance d'exister à nouveau, de les sauver de cette deuxième mort qu'est l'oubli. Pour Aliénor, c'est exactement l'inverse, tout le monde la connaît ou voit à peu près qui elle était. Là, il y avait un vrai défi qui était de m'attaquer à un monument.

— C'est un vrai moment de bravoure que d'écrire sur Aliénor sans avoir peur des erreurs d'interprétation !

Un roman n'est qu'interprétation. Donc les erreurs d'interprétations historiques ne sont pas très importantes. Ce qui

est plus difficile est de trouver la bonne voie, le point de vue, car la légende est mon ennemie. Quand vous vous attaquez à un personnage sur lequel il n'y a finalement quasiment rien, et que c'est ce vide qui a permis la naissance de légendes, l'imaginaire ne s'appuyant que sur des failles, vous dites à Aliénor « bon, je vais écrire sur toi », elle ricane en disant « ça va faire dix siècles qu'on écrit sur moi, je serais bien curieuse de savoir ce que tu vas trouver à dire ! ». Elle a raison ! La voix de Richard Cœur de Lion m'a été très précieuse parce que c'était le regard du fils sur la mère, ça me permettait d'avoir une Aliénor que jusqu'à présent je n'avais pas lue, et qui m'inspirait plus que si je m'étais mis dans sa tête, en disant « je », ou si j'avais pris le point de vue de son mari le roi Henri II comme je l'avais fait dans le précédent roman.

— Dans *Le Roi disait que j'étais diable*, vous faisiez effectivement parler son premier mari le roi Louis VII.

Dans le premier tome, il s'agissait de la période de l'ennui, d'un ennui fécond. C'est moi qui le vois comme cela mais je ne pense pas que les

historiens me contredisent, cet ennui macère, lui donne une énergie qui sera faramineuse par la suite. Lors de son premier mariage, Aliénor fait un peu de sur-place, elle trépigne, et ça va la faire exploser quand elle épousera le Plantagenêt. Tout au long de sa vie, elle émerge en chef-guerrier, en stratège, en mère, elle a été beaucoup moins proche des deux filles qu'elle a eues avec Louis VII qu'elle ne l'a été de Richard Cœur de Lion par exemple. Elle émerge en tant que femme aussi parce qu'elle a avec le Plantagenêt une relation autrement plus houleuse qu'avec Louis VII. On voit vraiment Aliénor qui se déploie comme un dragon devant nous. Je n'avais pas intérêt à me loucher ! Continuer à écrire selon les mêmes modalités que dans le premier tome, en me mettant dans sa tête, n'aurait pas été à la

hauteur du changement qu'il y a dans son caractère.

— Le projet était donc d'écrire deux romans ?

Non, je n'aime pas les histoires en douze tomes, où, quand vous n'avez pas lu les précédents, vous ne comprenez rien. Ce sont les lecteurs du *Roi disait que j'étais diable*, qui, à force de me dire « bah vous êtes marrante, vous mettez le point final alors qu'elle a repéré un autre gars, elle va rester avec Louis VII, comment ça se passe ? » et moi, de m'entendre répondre « non, elle va le quitter, et elle va faire huit enfants avec un autre, déclarer la guerre à son second mari, arpenter toute l'Europe pour trouver une rançon et libérer Richard Cœur de Lion »... Eh bien le prochain roman est là !

— Vous avez passé huit ans avec Aliénor pour l'écriture des deux romans, comment avez-vous structuré votre travail ?

Je n'ai rien calculé du tout. C'est encore le registre de la rencontre amoureuse : quand vous rencontrez quelqu'un, vous n'êtes pas dans les 48h devant votre banquier pour ouvrir un PEL ou pour acquérir une résidence secondaire. Vous ôtez votre montre, vous mangez quand vous avez faim, et la vie est belle !

— Êtes-vous d'accord pour dire qu'Aliénor représente avant tout une figure du pouvoir ?

Oui, mais elle n'est pas seule dans son cas. Peu de temps après, il y aura Anne de Bretagne, puis sa petite fille Blanche de Castille. En revanche, Aliénor fait





partie des êtres humains qui étaient tellement précurseurs qu'ils se sont retrouvés isolés. Aliénor ne laisse pas d'héritière moralement parlant. Elle ne sert pas de cause. D'abord parce que le féminisme n'existe pas à l'époque ; ensuite, parce que visiblement elle est trop individualiste pour emmener une collectivité dans sa lutte. Elle n'est pas dans le corps commun, c'est une souveraine.

— **On la voit très souvent entourée d'hommes dans vos romans. Est-ce que cela corrobore une position de pouvoir ou au contraire est-ce une forme d'aliénation ?**

On ne saura jamais. La légende rose et la légende noire présentent Aliénor comme une croqueuse d'hommes. Volontairement, je ne l'exploite pas, je trouvais cela trop facile. Je dis quand-même qu'elle fait venir des chevaliers dans sa tente et qu'ils ressortent contents. J'aime l'imaginer très libre de ce côté-là, mais c'est la romancière qui parle. Un historien m'a dit qu'il était peu vraisemblable qu'une reine collectionne les hommes. Après, on a retrouvé un Bernard de Ventadour en adoration devant elle... Si elle se lance contre son mari, ce n'est pas par jalousie, mais c'est parce qu'elle sait son Aquitaine menacée. Or, elle a une réaction qui finalement n'est pas très moderne. Elle se pose en seigneur féodal, qui veut protéger son domaine, garder sa langue, ses lois, ses frontières, alors que le Plantagenêt est beaucoup plus moderne ! C'est lui qui, à un moment, voudra unifier l'Aquitaine avec le reste de son empire, mettre la même monnaie, les mêmes codes de justice. La postérité lui donnera raison avec une unification de la langue et des frontières.

— **Les stratégies qu'elle met en place ne sont-elles pas globalement catastrophiques ?**

Pas forcément, parce qu'il ne faut pas oublier qu'elle parvient au XII^e siècle à lever une armée quasiment à l'échelle européenne. C'est du jamais vu. Elle va demander de l'aide à son ex-mari Louis VII pour éliminer l'homme pour lequel elle l'a quitté ! La symbolique pour lui est sublimement romanesque ! Le fait qu'il refuse de se battre sonne le glas de la révolte. Le drame du Plantagenêt et d'Aliénor, c'est qu'ils n'ont pas mesuré quelque chose de fondamental : ils sont à égalité. L'un vaut l'autre, et ils ne l'ont pas compris quand ils se sont épousés. Chacun est sûr d'avoir l'ascendant sur l'autre. À aucun moment, l'un ne se dit « parce qu'il me vaut, cela va devenir mon ennemi mortel ». Mais ce sera aussi chacun leur amour de toujours. À un moment, le Plantagenêt le dit : « parce qu'elle me ressemble je ne peux que l'aimer, parce qu'elle me ressemble je ne peux pas vivre avec elle ».

— **Finalement, elle était plus complémentaire de Louis VII.**

Je suis contente de l'entendre car beaucoup de gens m'ont dit que je réhabilitais Louis VII, roi que je tiens en haute estime, alors qu'il n'a droit qu'à deux lignes dans les livres d'histoire. Son fils Philippe Auguste a droit à des tartines, alors qu'il n'est pas né *ex nihilo*, il a un père ! Pourtant, Louis VII est en avance sur son époque : il préfère la parole aux armes, décrète que la justice prendra le pas sur les querelles seigneuriales.

— **Entre Louis VII qui semble falot, le Plantagenêt qui est beaucoup plus viril mais autoritaire à l'excès, la vision des hommes selon Juette, le roi Marc trompé, vos figures masculines sont malmenées, bousculées !**

Au contraire. Un homme qui pleure parce que sa femme le trompe, c'est juste sincère, pur et beau. C'est le roi Marc, il n'y a pas plus viril qu'un homme qui pleure. Beaucoup de gens ont souligné la noblesse de Louis VII. Il se débat avec ses propres contradictions. Il représente l'idée millénaire de la déception amoureuse. Quant au Plantagenêt, son monologue à la fin de *La Révolte* le réhabilite. On le voit généralement comme une bête caractérielle, assoiffé de violence, tyrannique... On le voit avec d'autres yeux quand il dit qu'être père, c'est tout donner et souffrir. On m'a dit l'inverse aussi, que je n'étais pas tendre avec les femmes, que je décrivais Aliénor comme étant très dure...

— **Vous la décrivez comme quelqu'un qui est à la fois empreint d'audace et de chagrin, ce qui est plus étonnant...**

À partir du moment où j'étais dans la peau du fils, ça m'ouvrait des perspectives. Qu'est-ce que c'est que d'être un chevalier ultra compétent, aimé par sa mère, aimant sa mère, alors que sa mère n'est pas très accessible ? J'aime bien les personnages qui ne sont pas aimables, au sens littéral du terme. À écrire, c'est très intéressant. Il faut trouver les failles, apprendre à les apprivoiser et cela demande plus de subtilité. Aliénor était un monument de complications. Richard comprend ses silences, les analyse avec bienveillance et lucidité.

— **Peut-on dire d'Aliénor qu'il s'agit d'une mère abusive, qui monte ses trois adolescents contre leur père ?**

Je ne pense pas qu'on puisse trouver de chef de guerre qui ne soit pas abusif... Aliénor est un être d'excès et ressemble à son époque. À travers elle, c'est l'outrance qui est là. Le Moyen Âge n'est pas une époque de nuances et de modération. Notre époque, qui ne cesse de prêcher l'excès en disant « c'est super, éclatez-vous » est en fait beaucoup plus puritaine que le Moyen Âge ! Aliénor est en cohérence avec son époque. Le Moyen Âge tolère l'excès. On ripaille, on se bat, il y a un esprit de conquête. Plus vous mettez un couvercle sur la violence et plus elle va exploser. Or, le Moyen Âge a ce trait de génie de réguler la violence, il ne la nie pas. Il remédie aux querelles entre forteresses et baronnies qui empoisonnent toute la vie politique au sens large en instaurant des règles qui limitent les dégâts ; par exemple le seigneur ne peut pas aller attaquer le voisin si le roi lui-même est en guerre. De même qu'il est absolument interdit de trucher son ennemi à la fin d'un tournoi.

— **Vous décrivez dans *La Révolte* ce rapport de respect entre Richard Cœur de Lion et Saladin alors qu'il vient en croisade pour le combattre.**

On ne saura jamais si c'est vrai, mais la légende veut qu'il y ait eu un lien de haute estime entre ces deux ennemis. L'histoire du cheval frais qu'on envoie pendant la bataille est une légende que je n'ai pas inventée. La guerre pouvait avoir sa noblesse, ce n'est plus le cas aujourd'hui.

— Vos scènes de combat sont d'une grande précision, accompagnées des aspects sonores et olfactifs, c'est très imagé.

Le Moyen Âge est une période d'extrême sensorialité. On mange et touche, c'est une période d'étoffes, de grand érotisme aussi. Le parfum est présent : on couvre les dalles de fleurs ou de foin tout juste coupé pour que ça sente bon. On décrit toujours le Moyen Âge comme une période d'obscurantisme, mais il ne le deviendra qu'à la fin. Aux XII^e et XIII^e siècles, ce n'est pas pour rien que les historiens parlent de renaissance médiévale, ce qui s'y passe est extraordinaire !

La guerre est une affaire de bruits. Au Moyen Âge, il existe un « droit de cri » qui revient à l'aîné, lequel hurle le nom de famille avant d'attaquer. Aujourd'hui, la mémoire des rescapés est d'abord sonore : des victimes se mettent sous la table en entendant le tonnerre, les préservés n'entendent que l'orage.

— Vous dites volontiers que la véritable armée d'Aliénor, ce sont ses troubadours. La littérature constitue-t-elle une arme pour elle ?

La littérature a toujours constitué un instrument de propagande politique. Elle n'est pas seulement un outil, c'est aussi une arme, donc ce n'est pas étonnant que chacun ait pu s'en servir comme il l'entendait. Ce qui est vraiment très intéressant, c'est que le premier grand coup de marketing politique, c'est Aliénor. Elle aurait des leçons à donner aux agences de communication

aujourd'hui ! Quand le Plantagenêt n'arrive pas à se faire respecter comme roi en Angleterre, c'est Aliénor qui lui suggère de dire qu'il est descendant du roi Arthur. Le Plantagenêt suit l'idée, et ça marche, il auréole sa famille de magie, c'est en partie comme cela qu'il implante sa légitimité.

Historiquement, Aliénor est une grande dame de lettres. Elle était polyglotte, elle a été élevée dans un bain de littérature avec un grand-père troubadour. Le Plantagenêt est très lettré également et

La littérature a toujours constitué un instrument de propagande politique.

Louis VII, très pieux, maniait très bien le latin. Elle s'acoquine quand même avec deux maris cultivés, et une de ses filles, Marie de Champagne, devient une figure tutélaire de Chrétien de Troyes. Richard Cœur de Lion, lui, était appelé « le chevalier lettré ». Aliénor a donc transmis cet amour des lettres à ses enfants. Au fond, Aliénor est notre première ministre de la Culture, quand elle dit aux troubadours « voici un gîte et un couvert, écrivez-moi des récits ». Cette démarche s'appelle du mécénat, s'assimile à une résidence d'auteur. C'est la première à agir ainsi sur toute la période du Moyen Âge.

— Vous auriez Aliénor face à vous...

Je ne parle pas, je fais ma révérence et je me mets au garde à vous !

— Mais vous n'êtes pas son sujet, vous l'avez fait vivre ! Parleriez-vous stratégie guerrière, maternité, étoffes ?

Non. Je fais le salut et j'attends les ordres. C'est ma reine. Je n'ai pas fait le quart de ce qu'elle a fait. Si je l'ai en face de moi, je ne suis plus sa romancière, j'ai été dans la lutte avec elle au moment où j'écrivais. Je me suis battue avec elle parce qu'on n'a rien sur elle. On ne connaît pas son physique, la couleur de ses yeux, on n'a aucun élément sur son corps, sa voix. Le seul mot qu'on ait c'est « perpulchra », ce qui signifie « très belle » en latin. On peut procéder par déduction : au Moyen Âge, la beauté est blonde, plus tard quand arrivent les sorcières, ces dernières sont brunes (je n'aurais pas fait long feu...). On peut donc penser que les détracteurs d'Aliénor se seraient servis de sa couleur brune pour dire « voyez, il s'agit d'une sorcière ». De la même façon, elle ne devait pas être maigre, car au Moyen Âge, la maigreur est signe de maladie. Un chroniqueur médiéval qui assisterait à un défilé de mode haute-couture aujourd'hui appellerait directement le Samu ! Donc je décris Aliénor avec des attaches délicates, mais avec des épaules rondes. J'aime l'imaginer bonne vivante, ayant faim, ripaillant, aimant la vie, les parfums, comme une femme très sensuelle.

— Très dispendieuse aussi ?

On a retrouvé ses livres de comptes lorsqu'elle était en Angleterre. Elle considère que son rang mérite les honneurs. Ce n'est pas une fortunée qui se sent coupable d'avoir de l'argent et qui va parler au nom du peuple, elle est en parfaite cohérence avec ce qu'elle incarne.

— Flaubert disait : « Emma Bovary c'est moi » ; est-ce que de même vous pourriez dire « Aliénor, c'est moi » ?

Je peux dire « Aliénor, c'est moi », mais je peux dire aussi « Richard, c'est moi ». Richard Cœur de Lion qui parle d'Aliénor, c'est quand même beaucoup Clara qui parle d'Aliénor : il n'arrive pas à la saisir, en même temps il l'adore, il ne pense qu'à elle, il y a énormément de choses qui le touchent chez elle, il manque de mots pour la décrire. Alors, il la décrit par ses actes.

— Certains disent que les relations entre Aliénor et Richard pourraient avoir été de nature incestueuse, qu'en dites-vous ?

Je ne le pense pas. De même, a couru le bruit à un moment, infirmé par les historiens, que Richard aurait été homosexuel. L'argument était que Richard embrassait sur la bouche les hommes ; ce à quoi les historiens répondent qu'il s'agissait du salut de l'époque, ni la bise ni la poignée de mains n'existaient. On dit que Richard Cœur de Lion dormait tout nu avec ses troupes sous les couvertures de fourrure, ce à quoi les historiens répondent que tout le monde faisait cela, il faisait froid, les fenêtres n'existaient pas, on faisait parfois rentrer les animaux pour leur chaleur. Et le plus stupide de ce que j'ai entendu : « si, si, Richard avait un lien incestueux avec sa mère, c'est pourquoi il était homosexuel ».

C'est intéressant de voir les grilles de lectures modernes que les gens peuvent plaquer sur le passé.

— Quelles musiques associeriez-vous à Aliénor ?

J'en identifie deux. *La Valse triste*

d'Oskar Nedbal, qui n'est pas très connue, tellement belle. Il y a un petit côté générique de film style *Docteur Jivago*. Et le *Concerto pour violoncelle* de Dvořák.

Quand j'écoute ces musiques, je vois Richard qui est en train de mourir dans les bras de son ami et qui pense une dernière fois à sa mère. Je vois Aliénor en train de réunir l'argent pour payer la rançon et libérer son fils. Il a été consigné qu'Aliénor ne se séparait pas de ses enfants, qu'elle les emmenait avec elle. La cour royale est toujours itinérante au Moyen Âge. L'idée de la nourrice à qui on confie l'enfant et à qui on fait une bise mensuelle parfumée date du XVIII^e siècle. Mais Aliénor s'est sans doute plus occupée de ses enfants que d'autres. C'est là aussi qu'on voit qu'elle est une force de la nature : elle a eu 10 enfants, dont le dernier vers 42 ans, alors qu'au Moyen Âge vous êtes un vieillard édenté à 35 ans. Elle meurt à plus de 80 ans ! On est hors de la norme avec elle.

— Le parti-pris qui est adopté dans l'opéra qui va être créé est celui d'une jeune femme qui admire au plus haut point Aliénor.

Ça ne m'étonne pas, Aliénor est un modèle de femme puissante. Elle a mis sa liberté au-dessus de tout. C'est l'histoire de quelqu'un pour qui le combat est une seconde nature. Ce n'est pas quelqu'un qui hésite, Aliénor. C'est formidable de l'avoir dans notre histoire collective ! Plusieurs fois je me suis dit que si Aliénor avait croisé Harvey Weinstein, elle l'aurait désossé !



BIO EXPRESS

Études de Lettres à la Sorbonne
Maîtrise d'ancien français

1998 • Entre à *Marianne* en tant que grand reporter à 24 ans. Commence les portraits dans le mensuel *L'Histoire*.

2007 • Rédactrice en chef des pages Culture de *Marianne*.

2009 • Rejoint l'équipe de la matinale sur Canal+.

2012 • Anime l'émission littéraire *Clara et les chics livres* sur France Inter.

2013-2014 • Interview politique dans la matinale de France Inter.

Depuis 2014 • Chronique littéraire dans l'émission *Par Jupiter* sur France Inter.

2015-2017 • Rédactrice en chef Culture au *Parisien*.

2016-2017 • Anime l'émission *L'Amuse-bouche* sur France Inter.

Depuis 2019 • Directrice littéraire de la non fiction, éditions JC Lattès.

— Si on en vient à la figure de la femme puissante aujourd’hui, quels en sont les attributs selon vous?

La femme puissante est celle qui parle. Maîtriser les mots, c’est dénoncer celui qui a abusé d’une femme. La femme puissante, c’est aussi l’homme puissant – pour moi la notion de puissance n’est pas corrélée à un genre –. La personne puissante maîtrise la parole. Cela sert à s’exprimer, s’opposer, déclarer la guerre ou formuler la paix, poser une indépendance, cela vous sert à être libre.

Pour cela, le Moyen Âge, période d’oralité, est puissante.

— Vous vous exprimez sur les ondes pour votre chronique littéraire, vous écrivez, vous avez tous les attributs d’une femme d’influence, non ?

Non. D’abord les gens n’ont pas besoin d’être influencés. Ensuite, j’ai juste une grande chance, celle de pouvoir m’exprimer sur un livre, puisque mon domaine, c’est la littérature. Je fais fabriquer des livres, j’en fabrique, et j’en parle. Le mot fait partie intégrante de ma vie.

— Comment choisissez-vous les ouvrages sur lesquels vous faites votre chronique sur France Inter ?

Il y a deux cas de figure. Soit l’auteur est invité et si son livre m’a plu, je le chronique, soit ce sont des livres que j’ai repérés, et j’essaie de les relier plus ou moins à l’actualité, ce qui donne lieu à des fous rires, parce que cela peut devenir complètement absurde !

— Toute cette bonne humeur, ce punch, la recherche de bons mots n’ont rien à voir avec l’exercice d’écriture d’un roman.

En effet, cela répond à des exercices d’écriture qui ont des temporalités différentes, et j’ai autant besoin de l’un que de l’autre. Pour le roman, il n’y a pas de temporalité circonscrite, je peux rester quatre mois sur un paragraphe parce que je ne trouve pas les mots justes. Le temps de la radio, c’est exactement l’inverse, il va falloir que ça rentre dans un cadre précis, que ça réponde à des règles d’oralité. Il y a un côté coup de

Un roman est une armature mentale. Vous voyez tout au prisme de cela, je cherchais Aliénor partout.

poing dans la chronique qu’il n’y a pas dans le roman. Quand j’écrivais sur Aliénor, cela engluait tellement mon quotidien que la chronique constituait une vraie bouffée d’air. De la même façon, quand je n’ai pas de roman en cours, arrive un moment où l’exercice de la chronique ne me suffit plus. Il y a une sorte de complémentarité entre les deux qui, pour le moment, fonctionne. Il y a un moment où j’arrêterai tout pour ne faire que des romans, peut-être.

— Avez-vous en tête le sujet du prochain roman ?

Non, mais je pense que j’aurai besoin de me libérer d’Aliénor. Quand on a passé

huit ans avec un personnage, il y a un deuil qui se fait, très désagréable, et qui consiste à devoir vivre sans elle. Là, ça va mieux, mais il y a eu plusieurs mois où cela a été très difficile. Un roman est une armature mentale. Vous voyez tout au prisme de cela, je cherchais Aliénor partout.

— Envisagez-vous néanmoins de poursuivre sur la période du Moyen Âge ?

Là, j’aurai besoin de quelque chose de très contemporain. Ce sera ma manière de vivre un peu sans Aliénor.

Une transposition historique est tellement difficile, vouloir échapper au piège de la thèse historique, au piège de la véracité au profit de la crédibilité... C’est un exercice d’orfèvre, qui me prend tellement de temps, qu’au moins le contemporain a ceci de reposant que vous n’êtes plus dans la transposition.

— Vous lisez en permanence, entre votre chronique littéraire et vos fonctions de directrice littéraire chez JC Lattès...

Le livre infuse dans ma vie, tout le temps. C’est comme votre meilleur ami, c’est comme votre amoureux, c’est comme vos enfants : vous n’interrogez pas le fait de retrouver vos enfants ou votre conjoint le soir, ça vient tout seul, c’est naturel. Eh bien, c’est la même chose avec les livres.

— Vous avez reçu plusieurs prix littéraires*. Est-ce que cela représente une récompense, un encouragement ?

Quoi qu’on en dise, il y a une forme de

reconnaissance. Je le prends comme un cadeau à chaque fois, sachant qu’une rentrée littéraire est un évènement violent : paraissent entre cinq cents et sept cents livres, et quinze émergent à peine. L’exercice repose sur un jugement, une appréciation, forcément arbitraire. Et en même temps, quand cela vous arrive, vous êtes très content !

— Les statistiques parlent d’elles-mêmes : entre 9% et 32% seulement des prix littéraires sont décernés à des femmes...

Il me semble que c’est en train de changer. J’ai du mal à imaginer que les jurys décernent leur prix en réfléchissant au fait qu’il s’agisse d’un homme ou d’une femme. J’ose croire que seule la qualité littéraire prime... J’espère que les prix que j’ai reçus ne sont pas liés au fait que je porte une culotte et pas un caleçon !

— Vous avez récemment endossé de nouvelles responsabilités en tant que directrice littéraire de la non fiction au sein des éditions JC Lattès. En quoi cela consiste-t-il ?

À éditer tout ce qui n’est pas roman, c’est donc vaste ! C’est là que ça aide d’avoir été journaliste pendant longtemps. C’est plus facile de trouver « un angle » comme on dit en presse écrite. Ce sont des textes qui doivent interroger, ou hérissier, ou convaincre... Il y a un savoir-faire qui m’est précieux. Je me régale.

On dit souvent que le papier est en perte. Que la presse écrite souffre, oui ; mais que le papier disparaisse, je n’y crois pas du tout. Il ne me semble pas illogique que l’édition prenne le relais de la presse écrite. On le voit

avec les livres qui sortent, les livres de débat ou de témoignage qui secouent la société. Personnellement, je suis amoureusement liée à la presse écrite, ça m’a constituée, ça a été mon métier pendant longtemps. Mais force est de constater que, comme elle ne va pas bien économiquement, il y a un relais qui peut être pris sur certains sujets par l’édition.

— Vous avez un style d’écriture très dense, très efficace, comment définiriez-vous votre style littéraire ?

Je ne sais pas. Je n’ai aucun objectif quand j’écris, juste un espoir. Rien n’est conscient ni calculé. Il y a quand même une part de travail d’acteur dans l’écriture. On dit souvent qu’un écrivain est un metteur en scène. Moi je trouve qu’on est beaucoup plus acteur, il faut se mettre dans la peau des personnages. Quand je décris la scène où Aliénor enterre son petit garçon de trois ans, je suis Aliénor, complètement, et je pleure de perdre mon enfant.

— Quand vous vous isolez pour écrire, où allez-vous ?

N’importe où. L’essentiel étant de trouver un endroit où je ne vais pas être dérangée. Ça peut être le métro, au fond des Cévennes qui correspond à mon socle familial, ou dans une maison que l’on me prête... La montagne des Cévennes exige de l’humilité. L’homme s’adapte à la nature et non l’inverse. Il y a bien des éléments plus forts que soi... C’est très proche de l’exercice d’écrire un livre. Aliénor est ma montagne, j’ai bien dû l’attaquer, l’apprivoiser un peu, courber l’échine et laisser passer l’orage, glisser sur les pierres, et puis finalement trouver que c’est sacrément beau ! ■



CLARA DUPONT-MONOD...

À LIRE

- La Révolte*, Stock, 2018
- Le Roi disait que j’étais diable*, Grasset, 2014
- Nestor rend les armes*, Sabine Wespieser éditeur, 2011
- La Passion selon Juet*, Grasset, 2007
- Histoire d’une prostituée*, Grasset, 2003
- La Folie du roi Marc*, Grasset, 2000
- Eova Luciole*, Grasset, 1998

À ÉCOUTER

Chronique littéraire sur France Inter : émission *Par Jupiter* animée par Charline Vanhoenaker du lundi au vendredi à 17h.

* Prix littéraires : Coup de cœur des lecteurs des Rendez-vous de l’Histoire de Blois 2019, Prix Ouest 2015, Prix littéraire des Princes du Magazine *Point de Vue* 2014, Prix Fulbert de Chartres 2008, Laurent-Bonelli Virgin-Live 2007

Sur la liste des auteurs sélectionnés pour les prix suivants : Goncourt 2018, 2014, 2007, 2000 ; Fémina 2018, 2011 ; Renaudot 2007



Émile Roger Lombertie
Maire de Limoges,
Président de l'Opéra de Limoges

La Culture est la nourriture nécessaire et indispensable à l'équilibre et à la dynamique d'un groupe. Son rôle social et de cohésion n'est plus à prouver. Nous avons pu largement l'appréhender lors de la période de confinement.

Artistes et professionnels du spectacle ont usé d'inventivité pour que perdure ce lien et qu'il en soit même renforcé.

Ainsi toutes les équipes de l'Opéra sont-elles restées mobilisées pour partager avec vous des moments particuliers, « différents », grâce à la diffusion numérique de nombreuses initiatives venant des musiciens, des chanteurs et des autres corps de métiers de l'Opéra.

Aujourd'hui, toutes et tous devons faire preuve d'énergie et d'imagination pour nous retrouver et faire vivre « autrement » notre ville. Votre Maison lyrique, au cœur de la Cité, en est un des pivots et démontre, au fil des saisons, qu'elle est un élément important du corps social, forcément utile et fédérateur.

Bientôt les portes de l'Opéra se rouvriront à nouveau pour laisser place au spectacle vivant...et à ses multiples facettes. Car il est de tous les arts : chant, musique, danse, théâtre, arts du cirque,...et réunit toutes les générations et toutes les sensibilités.

Place alors à l'innovation ! Même si l'urgence sanitaire a entraîné certaines adaptations, elle n'a pas réussi à faire taire les ambitions artistiques, humaines et de transmission qu'a développées l'Opéra depuis ces dernières années.

L'Agitateur lyrique est toujours là pour nous rappeler que l'audace et la créativité sont notre moteur de vie et qu'ils nourrissent le « vivre ensemble ». ■

20#21 Renaissance ?

Un temps saisis par le froid du théâtre désert, nous avons craint de devoir reporter, ajourner, annuler pour de nombreux mois. Tout ce que nous chantions. Irrémédiablement bâillonné. Tout ce que nous jouions. Rendu immobile. Tout ce que nous produisions. Désormais sans valeur. Tout ce que nous organisions avec soin. Totalement désorganisé. Tout ce que nous engagions. Non honoré. Ce que nous étions s'avérait donc être d'une incroyable fragilité. Pire, ce que nous représentions semblait être futile à l'heure des litanies macabres. Le théâtre, la danse, la musique, comme cloués sur place pour nous sauver collectivement. Douleur.

Nous fûmes tentés de renoncer, de baisser les bras, de nous accommoder d'une période blanche rassurante pour la santé menacée, mais délétère pour l'esprit créatif. Vidés pour longtemps de toute substance, bientôt asséchés, les artistes, les institutions, la société ne s'en remettraient pas. Soif.

Vite, il fallait résister dans les chimères idéalistes du déni ou se rassurer dans un arsenal de précautions que l'on voulait miraculeux. C'est ainsi que nous avons cru entrevoir, dans un opéra sans voix, dans un théâtre sans contact, dans des huit-clos numériques, autant de planches de salut. "*Nolli me tenere*". Ne me touche pas. Résurrection.

Et pourtant, se résoudre à déjouer pour jouer, pouvait se révéler être une pente dangereusement glissante. Un opéra volontairement censuré. Un opéra réformé au point d'en être déformé. Schisme.

Il fallait donc reformuler différemment notre credo artistique, en modifier l'instrumentation, en concentrer le propos plutôt que d'en changer le thème, en renouveler l'approche tout en confirmant l'ambition initiale. Une révision, une mise à jour, comme une petite fenêtre entrouverte, une bouffée d'air qui pénètre et régénère notre pensée confinée. Aggiornamento.

Et maintenant. Que pouvons-nous craindre et espérer de cette situation ? Que nous dirons les principaux thèmes de cette saison ? Un **Faust** sombre et vieillissant, usé d'avoir trop consommé sa vie, nous offrira-t-il, in extremis et une nouvelle alternative poétique ; celle de l'éternité du désir au lieu du désir d'éternité ? L'ondine **Rusalka** viendra-t-elle à point nommé nous rappeler qu'il est préférable de laisser les créatures de la nature — fantasmées ou bien réelles — à leur environnement sous peine d'improbables alliances et d'incontrôlables mutations ? Sera-t-il possible que le halo mystérieux et inquiétant de **La Dame blanche** nous éclaire sur la nécessité de ne pas brader notre demeure à tous ? La figure charismatique de **Jésus**, homme de chair, prophète, Messie et sujet inépuisable d'effigies artistiques questionnera-t-elle l'abîme sans fin de notre rédemption ? La force et l'engagement d'une grande dame d'Aquitaine, **Aliénor**, qui jeta en son temps les bases d'une puissance féminine, résonneront-ils jusqu'à nous ? Désirs.

Autant de vestiges du chaos qui se sédimentent en empêchements durables. Autant de sujets questionnés. Autant de nouveaux édifices lyriques, symphoniques, chorégraphiques qui s'érigent dans les interstices fragiles de l'incertitude. Premices d'une nouvelle construction. Renaissance ? ■

Alain Mercier,
Directeur général

#CONCERTS SOLIDAIRES

Les artistes musiciens et chanteurs de l'Orchestre et du Chœur de l'Opéra de Limoges se mobilisent pour financer un programme de formation au risque COVID 19 pour les soignants des EHPAD de Nouvelle-Aquitaine grâce à la simulation en réalité virtuelle.

Huit concerts dont les recettes seront intégralement reversées à la Faculté de Médecine et de Pharmacie de Limoges pour l'acquisition de casques qui équiperont ensuite les EHPAD de Limoges.

Dans un contexte pandémique, la réalité virtuelle (VR) permettrait d'assurer une formation de qualité tout en réduisant les risques de contamination dans les établissements de soins et en réduisant les coûts de formation (déplacements, etc...). De plus, la VR présente l'intérêt de mieux former les soignants par le vécu de situation proche de la réalité grâce à l'immersion. Malgré ces nombreux avantages, aucune application en réalité virtuelle n'a été développée pour la formation des soignants dans le cadre de la situation pandémique de la COVID-19.

Le but de ce projet est de proposer, aux personnels des EHPAD, une formation à la prévention du risque COVID et à la gestion de patients COVID à partir de contenus délivrés en réalité virtuelle. Cette approche novatrice, diffusable dans les EHPAD, permettra de délivrer une formation entièrement à distance et personnalisée à chaque établissement.

Ainsi, sera développé un outil numérique au sein du Centre de Simulation Virtuelle en Santé de l'Université de Limoges diffusable dans des casques de réalité virtuelle.

Le but de ce dispositif est de contribuer à diminuer le risque de contamination et de propagation du virus et de réduire les facteurs de risque de détresse psychologique des soignants.

Le projet est porté par la Faculté de Médecine-Pharmacie de l'Université de Limoges.

Les chercheurs impliqués sont Anaick Perrochon, MCU et le Pr Laurent Fourcade, PU-PH avec le soutien de la région Nouvelle-Aquitaine.



PROGRAMMATION

Tarif unique : 10€

Chansons sans postillon

Bach / Delibes / Juliette...
Floriane Duroure, Lynda Bisch (chant) / Thierry Barone (contrebasse)

Opéra sans voix

avec Albi Binjaku (violon), Valérie Brusselle (violin), Estelle Gourinchas (alto), Julien Lazignac (violoncelle), Thierry Barone (contrebasse)

🕒 **Dim. 25/10/2020 - 15h**

Voyage musical d'Amérique Latine

Musique classique mexicaine de la première moitié du XX^e siècle.
Penelope Denicia (soprano) / Johanna Giraud (mezzo) / Josue Miranda (ténor) / Grégory Smoliy (basse) / Alexander Cardenas (violin) / Elisabeth Brusselle (piano)

🕒 **Dim. 15/11/2020 - 15h**

Ce que la nuit nous murmure

Reich / Machuel / Auzet
Ludmila Boutkova, Nathalia Kravits, Xu Fang, Joanna Giraud (chant), Floriane Duroure (narratrice), Juliette Armagnac (plasticienne, vidéaste) / Lynda Bisch (chorégraphie) / Anne-Louise Bourion (piano)

🕒 **Dim. 27/12/2020 - 17h**

Brahms en quatuor

Marine Boustie (soprano) / Jyia Park (Mezzo) / Jean-Noël Cabrol (ténor) / Edouard Portal (baryton-basse) / Elisabeth Brusselle (piano)

🕒 **Dim. 17/01/2021 - 15h**

Quintette "À ma Nation"

Albi Binjaku, Valérie Brusselle (violons) / Estelle Gourinchas (alto) / Antoine Payen (violoncelle) / Pascal Schumpp (contrebasse)

🕒 **Dim. 07/02/2021 - 15h**

Les Deux aveugles et le Téléphone

Deux opéras courts :
Offenbach (*Les deux aveugles*) et Menotti (*Le Téléphone*)
M. Andrieu et C. Gateau (ténors), L. Max Wel (soprano), J. Rock (baryton) et E. Brusselle (piano)

🕒 **Dim. 07/03/2020 - 15h**

Ecce Homo

Les Sept dernières paroles du christ en croix
de Haydn pour quatuor à cordes
Quatuor à cordes de l'Orchestre de l'Opéra de Limoges

🕒 **Dim. 21/03/2021 - 15h**

Saints François

Tavener / Poulenc / Messiaen / Schütz...
José Miranda / Henri Pauliat (ténors), Nathanaëlle Bedouet (soprano) / Agnès de Butler (mezzo), Fabien Leriche / Jean-François Bulart (barytons), Elisabeth Brusselle (piano)

🕒 **Dim. 11/04/2021 - 15h**

Ravel, croisière intime

Portrait à la toute proximité du compositeur grâce au texte de J. Echenoz
Albi Binjaku (violin) Julien Lazignac (violoncelle) Emanuel Christien (piano) Alexandra Lacroix (récitante)

🕒 **Dim. 23/05/2021 - 15h**



C. BRUMACHON ET B. LAMARCHE - 2020

CLAUDE BRUMACHON & BENJAMIN LAMARCHE

OU LA FULGURANCE DU VIVANT

Claude Brumachon et Benjamin Larche se sont installés en Limousin en 2016 avec leur compagnie *Sous la peau*, et ont été artistes associés en 2016, 2017, 2018 aux Centres Culturels Municipaux de Limoges, scène conventionnée d'intérêt national, Art et création pour la Danse, après avoir été à la direction du Centre Chorégraphique National de Nantes pendant 25 ans, de 1992 à 2016.

Si les Centres Culturels Municipaux continuent de soutenir leur travail chorégraphique, l'Opéra de Limoges leur a confié la mise en scène de *Faust*. Reportée pour cause de crise sanitaire, cette nouvelle production laisse place à une création sur le même thème : *Faust nocturne*. C'est l'occasion de revenir sur un parcours exceptionnel de productivité et de longévité, la passion toujours intacte...



B. LAMARCHE ET C. BRUMACHON - 1997

— Vous avez vécu une expérience extraordinaire en créant en 1992 le Centre Chorégraphique National de Nantes. Avec le recul, comment appréciez-vous le retour à la vie en compagnie ?

Claude : Je retrouve maintenant le même sentiment qu'au tout début du CCN ! Nous étions face à quelque chose qui était de l'ordre de la création pure. Ce qui m'a préoccupé pendant ces 25 années, c'est que l'institution, qui est un outil incroyable certes, m'a « bouffé » ma création. Vers 2010/2012, je commençais à sentir qu'il y avait un grignotage dans mon processus de recherche, je n'arrivais plus à me concentrer, à être pleinement dans ce qu'est l'acte chorégraphique. Il y a des pièces difficiles qui nécessitent des temps longs, et ceux-ci me manquaient. En quittant le CCN, j'ai eu comme une grande bouffée d'air frais. Je sortais d'un engrenage où je sentais petit à petit que mon œuvre était en train de se perdre. Il fallait absolument sortir de là.

— Un temps long comme cela à la tête d'un même établissement, est-ce vraiment souhaitable ?

Claude : Non ! Pour moi, 15 / 17 ans, c'était bien. Il y avait encore cette énergie positive. Après il arrive quelque chose qui commence à ronronner, et donc qui t'attire vers le bas, mais tu ne t'en rends pas compte. Et même les danseurs arrivent, s'installent ...

Benjamin : L'artiste se fait engloutir par les soucis de chef d'entreprise qui semblent prendre le pas sur celui de danseur ou de chorégraphe.

Claude : Nous avons vécu une mutation pendant la direction. Vers la fin des années 90, sont arrivées des charges lourdes pour un créateur. Les demandes, certes importantes, grignotaient mon temps de travail de création. Or, l'équilibre entre travail avec des amateurs et travail de recherche est capital pour être soi-même.

— Avez-vous maintenant le temps avec les interprètes ? Les contingences financières ne sont pas les mêmes en compagnie, et vous n'avez plus d'interprètes à plein temps, n'est-ce pas une grosse différence ?

Benjamin : Financièrement, tu es moins à l'aise, tu dois réduire ton temps au studio, mais ton temps de penser, le temps d'être n'est pas le même !

Claude : Au CCN, on avait pas mal de CDI, ce qui est bien et c'était un choix délibéré, mais au bout d'un moment, il y a eu une forme d'endormissement de la part des danseurs. Ils étaient dans toutes les créations, systématiquement. Maintenant, je demande précisément à travailler avec tel danseur ou telle danseuse, je sais à qui je peux demander telle chose, alors qu'avant, il y avait un aspect obligatoire qui ne correspondait parfois pas du tout aux rôles.

Au moment de notre passage de CCN à compagnie indépendante, beaucoup de gens nous disaient de faire attention, que cela allait être un grand saut dans le vide. J'ai plutôt l'impression que c'est le contraire qui s'est passé, et que tout s'est enchaîné de manière très harmonieuse. Même le

passage de Nantes à Limoges a glissé comme une évidence.

— Cela vient du fait que vous êtes très prolifique et enchaînez les projets sans arrêt !

Claude : Oui c’est vrai, après le CCN nous avons créé un *Carmina Burana* avec 22 danseurs du Ballet du Grand théâtre de Genève, c’est radical, ça te réduit l’angoisse de la sortie !

Benjamin : Nous travaillons aussi beaucoup sur la transmission des pièces. C’est passionnant ! Cela permet de faire vivre l’œuvre. En dehors de la transition CCN / compagnie indépendante, il y a pour moi la transition jeune danseur / vieux danseur. On approche de la fin d’une certaine danse, pour arriver certainement vers une autre forme de danse. Si je ne peux plus danser les pièces "d’avant", je dois les transmettre, et c’est pour cela que je transmets *Icare*. C’est important de savoir que ta force vive, ce pourquoi tu vis, ne meurt pas, mais littéralement parlant se transmet à un autre danseur.

« LA TRANSMISSION FAIT PARTIE DES TRÈS BELLES CHOSES QUI DONNENT DU SENS À CE QUE NOUS FAISONS. »

— La transmission est très présente dans votre quotidien, pourquoi ne pas créer une école ?

Claude : On retomberait dans l’institution. Je revendique ma position de créateur, et une école me ferait perdre cette position. Je préfère créer en free-lance un peu partout et donner des clés, donner du sens aussi, parce que parfois, les élèves ne savent même plus pourquoi ils dansent, ils sont perdus dans des détails... J’aime le fait de rester

un élément extérieur interrogeant les danseurs sur le pourquoi de leurs mouvements.

Benjamin : La participation auprès des écoles, on en fait tout le temps. Et j’aime prévenir à chaque fois : attention, je ne suis pas un professeur, je suis un danseur qui transmet. La nuance est importante. Pour revenir sur l’idée de l’école, nous allons au Chili depuis 1992, et nous avons travaillé avec beaucoup d’écoles là-bas. Un jour quelqu’un m’écrivait : « j’aimerais étudier la technique Brumachon ». Or, même si nos techniques proviennent de multiples influences, c’est gratifiant de voir que nous sommes reconnus pour avoir créé une écriture, d’être arrivés à une gestuelle spécifique et qui demande une intensité au corps hors norme, sans se faire mal, sans se briser, sans se violenter, parce qu’il y a une technique qui le permet et qui la soutend. C’est vrai que nous avons une manière de procéder. Travail à la barre, échauffement, atelier, improvisation, travail de répertoire, il y a effectivement tout un chemin qui mène à cela. Formation, transmission, tout se mêle et s’entremêle.

— Vous avez fait de très nombreuses créations : 130 pièces à ce jour !

Claude : C’est très clair dans mon esprit, les créations, je ne suis bon qu’à ça ! Je peux mener de front une dizaine créations sans problème. Je me lance dans plus de quinze projets d’ici 2022. Je crée tout le temps ! Chaque projet est bien à sa place. La seule chose qui me déconcentre c’est ce fameux « passage au bureau ».

« DANS LES ANNÉES 80, ON POUVAIT TOUT SE PERMETTRE, NOUS N’AVIONS PAS DE CAHIER DES CHARGES ! »

— Vous avez vécu toute l’émulation des années 80 et 90 et le focus extraordinaire qu’il y a eu sur la danse contemporaine. Peut-on parler d’une famille de la danse contemporaine qui serait générationnelle ?

Claude : Oui, on peut parler de famille avec tout ce que cela comporte !

Benjamin : Certains réfuteraient ce terme ! Je pense qu’on ne vient pas de rien. J’en veux un peu à ceux qui font croire qu’ils ont inventé leur propre monde *ex nihilo*. On invente, on crée à partir de ce que l’on a appris, du monde dans lequel on vit. L’origine est d’une importance cruciale.

Claude : On est influencé, de Trisha Brown à Cunningham, en passant par Isadora Duncan, Loïe Fuller... et tant d’autres, la famille de la danse n’est pas forcément nationale. La politique culturelle de chaque pays est très importante. Que ce soit le Chili, l’Argentine ou en Afrique, où nous travaillons beaucoup, on y voit très clairement que la politique nationale d’un pays influence la création. C’est évident que la politique Lang a fait un énorme appel d’air, insufflé des choses géniales, qui a créée cette famille.

Pendant les années 80, nous avons eu la sensation que tout le monde était dans le même élan : et les politiques, et les artistes. On ne sait pas si ce sont les politiques qui ont influé sur les artistes ou l’inverse. Nous ne sommes pas détachés les uns des autres, nous ne savons pas ce qui s’est passé, parce que c’est vrai qu’il y a eu émergence de très nombreux chorégraphes à cette époque, et qui sont encore là d’ailleurs. Il y a eu toute une recherche très diversifiée. En même temps, les politiques nous ont vraiment suivis : nous pouvions tout se permettre, nous n’avions pas de cahier des charges, l’important c’était l’exploration. Le reste n’existait pas, ces « charges », nous les avons expérimentées et définies nous-mêmes



FOLIE

en fonction de nos désirs, de notre rapport au monde, de la nécessité du temps présent.

— Vous avez pourtant très tôt travaillé avec des amateurs.

Claude : J’ai toujours travaillé avec des enfants, en parallèle à la création. C’est quelque chose qui est en moi.

Benjamin : Ce qui est formidable dans le travail avec les enfants, c’est l’immédiateté. Et aussi le fait qu’ils croient profondément à ce qu’ils font. Ils ne sont pas dans l’interprétation puisqu’ils y croient, ils inventent leur monde. Ils sont dans le geste premier. Dès qu’on passe en 6^{ème} c’est autre chose, l’influence du médiatique devient prégnant. Nous avons découvert assez tard, en 2015, au CCN, le travail avec les jeunes handicapés, aussi bien moteurs que cérébraux. Et

là, entente absolue ! Parce que c’est le contrat du corps. Tout le discours que tu fais autour de la danse est lié au corps, la vie même du danseur s’oriente autour de cet « outil » merveilleux qu’est le corps. De même, la vie de la personne qui a un handicap s’organise autour de son corps. Cette chose-là fait que lorsque nous travaillons avec des enfants handicapés, nous sommes en totale osmose.

Claude : Le travail avec les enfants est une nécessité pour moi, nous avons une création autour de Pinocchio à Magnac-Laval et une autre autour de Prévert à Châlus. Cela constitue un équilibre avec le reste de mon travail. Si cela pèse trop d’un côté, cela ne marche pas. La balance doit se faire entre l’imaginaire de la création et la réalité du monde. Si je suis trop dans la création je deviens déconnecté du monde, et si je fais trop de travail avec

les amateurs, il me manquerait une dimension corporelle.

— Votre rapport à la nature fait partie intégrante de votre équilibre : comment se traduit-il ici dans la campagne limousine ?

Benjamin : C’est être dedans, marcher, s’imprégner, regarder une abeille qui butine, le vol d’un rapace. J’entends les grues qui passent et j’arrête tout pour les observer, fasciné par cette intensité, les distances parcourues... On sait tout sur la migration, mais qu’en est-il du ressenti des oiseaux ? Je dis systématiquement aux danseurs « ton mouvement est trop pensé », où est l’instinct ? Mon rapport à la nature est presque ontologique. Mais, il est aussi et surtout dans cette « nature humaine » révolue ou peut-être même perdue. Le rapport de la Nature et de l’Art n’est pas un phénomène nouveau, ►►



ICARE

la peinture, la musique y ont trouvé une source d’inspiration constamment renouvelée.

Claude : Nous habitons en lisière de forêt. Ce qui nous plaît dans cette campagne limousine, c’est ce sauvage, c’est ce moment où tu vas peut-être voir un animal passer. La fulgurance du vivant. C’est d’ailleurs quelque chose que je cherche toujours à transmettre aux danseurs. J’aime énormément les vieux arbres qui ont une histoire... Le cycle, la mémoire, la trace... C’est sans fin...

Benjamin : Il y a un rapport charnel, sensuel à la forêt. La nature n’est ici ni organisée ni balisée en chemins touristiques.

Claude : Il y a comme un coup de foudre qui s’est fait très vite. Ces moments où tu te perds dans la nature, c’est fascinant...

« NOS VIES PERSONNELLES ET PROFESSIONNELLES SONT IMBRIQUÉES, INDISSOCIABLES L’UNE DE L’AUTRE. »

— De quelle manière fonctionnez-vous ensemble ? On vous pose souvent la question, et Benjamin s’ingénie chaque fois à dire que c’est Claude le chorégraphe et lui le danseur !

Benjamin : C’est vrai ! Je revendique le fait de ne pas être chorégraphe, ce qui est relativement atypique. La finalité d’un danseur se pose trop souvent en termes de professeur ou chorégraphe. Ce qui n’est ni l’un ni l’autre auquel j’aspire, disons que danseur à vie me plairait beaucoup. Même si je danse moins en tant qu’interprète maintenant. Je ne suis pas chorégraphe. Il y a des parties entières de pièces auxquelles je participe, j’ai peut-être inventé tel mouvement, ou un enchaînement entier, mais c’est

Claude qui va le mettre en espace, le métamorphoser. La naissance de l’œuvre, sa conception, son titre, sa construction, c’est de son domaine.

— La conception globale de l’œuvre, mais la recherche chorégraphique n’est-elle pas en co-construction ?

Claude : Si.

Benjamin : Oui, le travail de mouvement, mais ce n’est pas la chorégraphie ! La mise en scène, ce n’est pas moi.

— Il y aurait le penseur et le passeur ?

Benjamin : Ce qui est sûr c’est que l’un sans l’autre, ça ne marche pas... Et même la transmission d’une petite pièce, si Claude ne vient pas ne serait-ce qu’une journée, le résultat s’en trouvera influencé, en moins bien.

Claude : De mon côté, il y a des enchaînements que je ne connais pas !

Benjamin : Oui, mais tu pourrais surtout donner le sens, la hargne, la douceur, l’érotisme. Et en même temps, ce n’est pas aussi clair que cela. On nous a trop souvent proposé la formule : « la tête et le corps », c’est très réducteur.

Claude : Nous constituons un binôme. Nous nous sommes rencontrés dans un cours de danse. La rencontre est là, pas dans la rue, pas dans un bar, elle se fait dans un studio de danse. C’est devenu le lieu de notre vie ! Ce n’est pas anodin.

— Au-delà de votre travail en commun, quel est le secret de votre couple qui dure depuis 38 ans ?

Claude : Comme pour le travail, je pense que c’est parce que cela a du sens.

Benjamin : C’est une question de désir, d’amour. Quand on a une crise, on passe au-dessus. Et puis il y a l’envie de rester ensemble, tout simplement.

— Concrètement, quand vous êtes dans le studio, comment ça se passe ? N’y a-t-il pas une sorte de hiérarchie vis-à-vis des danseurs ?

Claude : C’est drôle parce que les danseurs disent qu’on n’utilise pas du tout les mêmes mots ! Elisabetta avec qui nous travaillons depuis vingt ans, qui est un pilier de la compagnie, dit que je globalise tout et que ça facilite la compréhension, alors que Benjamin ne va pas se focaliser sur les mêmes aspects.

Benjamin : On ne se contredit pas, on aborde juste les choses différemment.

Claude : On va se mettre en cercle et discuter de la pièce, des thématiques, du pourquoi du comment.

Benjamin : Moi, je vais être davantage sur le mouvement, la suspension, l’épaisseur, tout ce qui est matière, tout ce qui est technique par rapport au sol, aux énergies, à l’animalité, à l’autre, à l’espace. Les classes, c’est surtout moi. Claude est dans l’interprétation, le rapport à la peinture, à l’autre, à la globalité.

Claude : Il y a eu un moment où tu donnais les classes techniques, et moi je faisais les classes d’improvisation. Une anecdote amusante : souvent quand nous sommes en répétition, Benjamin s’occupe davantage du groupe de danseurs et moi des danseuses.

Benjamin : Ah oui ? Tu as vu ça ?

Claude : Oui, c’est très net, mais je ne le vois que maintenant, je peux le dire alors que j’ai 60 ans ! Je n’aurais pas pu le verbaliser de manière aussi évidente avant, mais maintenant c’est flagrant.

« COMMENT APPRÉHENDER LE FAIT DE VIEILLIR QUAND LE CORPS EST AU CENTRE DE SA VIE ? »

— Concernant la question de la trace, vous considérez, Claude, qu’il y a une forme de consumérisme dans la danse contemporaine, en comparaison avec la danse classique où la notion de répertoire est importante.

Claude : Je trouve effectivement que la question du répertoire en danse contemporaine ne se pose pas. Il y a beaucoup de chorégraphes sublimes, avec des œuvres majeures dans les années 80, 90, 2000, 2010, et presque tout a disparu... Du coup, les chorégraphes ont tendance à refaire la même chose mais en moins bien ! Personnellement je garde *Folie* à mon répertoire, et je la garderai toujours, je la remonte régulièrement parce que cette pièce est juste à l’endroit où elle doit être selon moi. Parfois je trouve qu’il y a une accélération de consommation de spectacles.

Quand j’avais postulé à la tête du CCN de Marseille, j’avais écrit un projet de répertoire contemporain. C’est-à-dire que j’avais envie de diriger un ballet de 20 ou 25 danseurs, où on remonterait les pièces majeures des quatre décennies passées. Dommage que ce projet n’ait pas eu la suite espérée. Je suis content quand des enfants peuvent voir la même pièce qui avait tant marqué leurs parents.

Benjamin : Quand on a remonté *Folie*, la fille de Roxana, danseuse sur la création a dansé la pièce à son tour !

— Le corps est au centre de votre vie. Comment vieillit-on ?

Claude : Là, nous allons répondre différemment.

Benjamin : Tout d’un coup nous ne sommes plus d’accord sur cette question !

Claude : Vieillir ne me pose aucun souci ! C’est la vie, c’est comme cela, je suis très fataliste là-dessus. J’ai le regard du chorégraphe, donc par rapport au temps qui passe, je suis toujours très





LES
COQUELICOTS
SAUVAGES.
BALLET
EVGUENI
PANFILOV À
PERM

curieux. Et mon corps vieillissant, ça m'est égal...

Benjamin : Je n'ai eu aucun problème jusqu'à 52 ans : j'avais le même mouvement, la même jambe, le même pied, la même énergie, le même souffle, sauter, tourner, m'arrêter... Maintenant, je ne suis plus en accord avec ce que je veux de la danse et ce que je donne sur scène. Je n'ai plus la dextérité, la souplesse d'autrefois...

Je suis en accord avec ce que je transmets aux interprètes. Mais les anciennes pièces, je ne peux plus les danser. A 59 ans, il y a des gestes très exigeants, il faut tenir au niveau du souffle ! Je ne me sens pas vieux, mais je ne peux plus faire les pièces que je faisais à 20 ans, 30 ans, ou même 45 ans. Et puis un type de 60 ans sur scène ne peut pas jouer un jeune, ou même un homme mûr. Donc je danse de nouvelles pièces, qui parlent de moi aujourd'hui.

J'ai des problèmes d'articulations, des douleurs qui m'exaspèrent... Le passage actuel des 57, 58, 59 ans m'embête vraiment.

— Est-ce que l'arrêt de la danse vous fait peur ?

Benjamin : Oui ! Mais ce n'est pas tout à fait d'actualité.

Claude : C'est Baryshnikov qui disait qu'il y a un âge où tout d'un coup un mouvement qui passait très bien jusque-là ne passe plus. Ton corps, c'est ta bibliothèque, ton moyen d'expression, et tout d'un coup tu perds des mots ! Ce que tu devais dire par certains mouvements ne peut plus être dit, et ça devient autre chose, cela prend une autre signification.

Benjamin : Vieillir est beaucoup plus difficile pour le danseur. Le chorégraphe n'a pas cette notion d'arrêt. Moi, j'ai un changement à opérer, et ce changement est là, je suis en plein dedans.

Claude : Ton vocabulaire change.

— Qu'est ce qui est le plus important aujourd'hui pour vous dans votre travail ?

Claude : Tout ! Il y a une fluidité assez incroyable dans nos projets. Ce sont les gens qui m'intéressent le plus, tant qu'il y a des projets avec plein de personnes, je suis heureux ! Si je perdais cette réalité

humaine, cela m'angoisserait.

« FAUST INTERVIENT À LA BONNE PÉRIODE DE NOTRE VIE, DANS LA BASCULE VERS LA VIEILLESSE. »

— Et la création de théâtre lyrique, *Faust nocturne*, dans tout cela ?

Claude : S'interroger sur ce Faust intervient à la bonne période de notre vie, à la charnière jeunesse / vieillesse. Je veux absolument que les danseurs soient souvent là, présents en double, sorte de miroirs déformants et déformés des comédiens.

— Qu'est-ce que représente l'histoire de Faust pour vous ?

Claude : C'est l'histoire d'une mutation. Ce couple qui représente l'artiste et son passé, le regard qu'il pose sur le monde qui l'entoure et la vie qu'il a vécu pleine d'excès et de passions. C'est ce lien qui les unit. Certes Grand Malheur représente Méphisto puisqu'on parle de Faust, mais il le représente au sein même d'un couple

qui se joue et se rejoue sa propre vie. J'aime ce basculement, ce moment où cet homme (Faust) va se retrouver solitaire. J'aime aussi l'idée du diable (mais Grand Malheur est-il le diable ?) qui arrive, qui ment, ou qui ne ment pas. La vérité, le mensonge, l'illusion, tout cela m'intéresse beaucoup.

— Pour quoi seriez-vous prêt à vendre votre âme ?

Benjamin : Claude trace sa route, il ne voudrait en aucun cas vendre son âme !

Claude : Très vite, quand je sens qu'on veut me dévier du chemin, je ferme les écoutilles ! J'essaie d'être le plus honnête possible par rapport à la création, je ne veux pas de compromis.

Benjamin : Nous sommes finalement assez conformes à notre image : un bloc indompté, nous deux et la danse, la passion avant tout.

Le pacte avec le diable implique de tricher. Mais est-ce que Faust triche vraiment, le diable ne serait-il pas lui-même ? Vouloir rester beau et pertinent en étant vieux, là est le problème.

— Comment appréhendez-vous le corps des chanteurs qui résonnent peut-être plus qu'ils ne bougent en comparaison des danseurs ?

Claude : Je ne projette rien, j'attends de voir les interprètes, la manière que chacun a de bouger. Je fonctionne dans l'instant avec les individus.

— Pourquoi dites-vous avoir le trac pour cette création ?

Benjamin : La danse contemporaine est dans le non-narratif, le non-chronologique. Or, dans une création lyrique, il sera difficile de se faire comprendre sans verser dans le geste expressionniste, démonstratif. Mais nous y tendrons.

Claude : Ce qui me provoque un

questionnement, c'est l'alignement des planètes entre les comédiens, les chanteurs et les danseurs, tout repose sur l'interaction. La lisibilité de l'œuvre dépend de leur connivence, la mise en commun, les échanges d'énergie.

— Il y a une partition musicale à respecter...

Claude : Je pense que les danseurs vont jouer *Faust nocturne*, mais vont être aussi les notes et les mots. Ils deviennent le passage muet entre le texte d'Olivier Py, le chant et la partition musicale de Lionel Ginoux.

Benjamin : Musicalement, nous sommes complètement sur l'instinct Claude et moi. Ne pas savoir lire la musique n'est pas un handicap.

Claude : Concrètement en juillet et août 2020 nous allons travailler avec Lionel Ginoux, le compositeur de la musique et de la mise en chant de certains passages de l'œuvre d'Olivier Py. Chercher à ce que la musique souligne, estompe, annonce, poétise. Et puis laisser surgir ces instants où le texte seul fait suite au texte chanté. Il y a un déséquilibre enivrant à trouver, à créer. C'est le parti-pris de cette mise en scène dans laquelle on voyage entre chant, théâtre et danse et qui se concentre en un tout. La transversalité de mondes artistiques qui s'attisent, s'excitent et s'énergétisent mutuellement, c'est là le piquant de ce *Faust nocturne* qui devrait être un monde souterrain d'ombres et de violences ténues. Le rapport des trois personnages est tout en tension, en sensualité. Quelque chose de sulfureux pointe à chaque mot, ce qui pour un metteur en scène aiguillonne le cortex.

Il y aura une osmose évidente qui va se créer entre moi et la musique. À la campagne, face aux vagues de l'océan, à la montagne, je vais m'asseoir contre un arbre, de préférence un chêne et je vais me mettre à écouter et à relire, me laisser traverser par ce qui est. Sentir la vibration intérieure des personnages, leurs désirs,

leurs fulgurances, leur geste, leurs cris intérieurs tout en respectant — et c'est là que se trouve le challenge— la barrière terrifiante que ce virus nous impose. Le tout étant de faire que cette contrainte soit un atout. Il me faut apprendre la création musicale de Lionel Ginoux par cœur, mais de manière instinctive. Savoir exactement où tout va être et comment le texte parlé et dansé se mêlera et nous permettra, j'espère, de pénétrer l'intimité du couple Faust-Grand Malheur déchiré par l'introduction d'Ariel.

Benjamin : Danse, texte et musique ne sont pas dépendant.e.s l'un.e de l'autre, mais font œuvre commune. Le corps joue la musique. La voix transcrit la pensée mais elle nous donne aussi les sens véritables des mots. Peut-on se permettre de dire que le mot peut mentir mais le corps ne le peut pas ?

Claude : La partition de Lionel permet beaucoup de liberté sa musique est ouverte et autorise les danseurs, les comédiens, les chanteurs-chanteuses à s'approprier ses notes. Il y a dans sa musicalité tous les possibles. À la première écoute, la danse s'est imposée et les chanteurs y trouveront, je pense beaucoup de plaisir. ■

FAUST NOCTURNE

Création musicale de L. Ginoux, sur un texte d'O. Py

Mise en scène : C. Brumachon / B. Larmarche

🕒 Mar. 10/11/2020 - 20h30

🕒 Mer. 11/11/2020 - 20h30

🕒 Jeu. 12/11/2020 - 20h30

#théma **Faust**

Comme pour garder des liens avec ses racines avignonnaises, Lionel Ginoux a conservé son accent du Sud, ce qui ne fait que rajouter au charme de ce jeune compositeur à la fois passionné et posé, qui se plaît aussi bien à composer des opéras qu'à écrire de la chanson.

Il a accepté la commande que lui a passée l'Opéra de Limoges : l'écriture d'une musique sur le *Faust nocturne* d'Olivier Py, mis en scène par Claude Brumachon et Benjamin Lamarche.

— Composer à partir de *Faust nocturne* pièce d'Olivier Py ! Voilà qui doit bien vous convenir puisque la préoccupation dramaturgique figure au tout premier rang dans votre travail ?

Absolument, j'adore les écritures théâtrales, je trouve passionnant de passer d'une écriture théâtrale à une écriture musicale parce qu'il y a déjà dans le théâtre toute la dramaturgie, la temporalité, la personnification de chaque protagoniste. Le texte de *Faust nocturne* est magnifique, et je suis ravi qu'on me l'ait proposé. Souvent les textes que l'on me soumet ne me convainquent pas, mais là, il s'agit d'un texte que j'aurais eu envie de mettre en musique si je l'avais eu auparavant entre les mains.

— Qu'est ce qui fait défaut aux textes qui ne vous convainquent pas ?

Il peut s'agir de textes anciens qui ont des formes assez figées dans l'écriture, avec des cadences à respecter alors que j'aime beaucoup la prose. Cela permet dans l'écriture musicale une liberté qu'il est plus difficile à trouver dans des textes rimés. Mais surtout, il s'agit d'un regard sur le monde. Les textes que j'aime interrogent le monde d'aujourd'hui. On peut bien-sûr trouver ce regard-là dans les textes anciens puisque nous sommes *grosso modo* les mêmes depuis des siècles, nous partageons les mêmes valeurs, les mêmes questionnements humains. *Faust nocturne* questionne notre rapport à la société de consommation, au corps, et à la consommation des corps.

— Comment composer une musique traduisant décadence et déchéance telles qu'elles apparaissent dans *Faust nocturne* ?

Je me base surtout sur le texte, sur ce qu'il raconte, la temporalité qui lui est propre. La question que je me pose est de savoir ce que le texte me procure comme sensations, comment le texte serait dit dans la vie « réelle ». À partir de là, je mets mes sensations et le débit de la parole en musique. Ici, les personnages sont très ambivalents. J'essaie de traduire musicalement leur multiplicité. Dans ce projet, le temps d'écriture est très rapide : à peine trois mois ! Il faut donc que les idées jaillissent. Le temps de la maturation n'est pas possible, les intentions doivent être claires dès le départ.

— Avez-vous peur de ce manque de recul ?

Il ne faut pas penser à la peur parce que cela bloque. Pour chaque projet, on peut avoir peur, même quand j'ai eu un an pour écrire ma troisième symphonie. À chaque page blanche, on peut se demander ce qui va sortir, mais il faut maîtriser, canaliser, travailler, remettre l'ouvrage sur le métier... Ce qui est intéressant avec ces délais très courts, c'est qu'on laisse de la place à son instinct, et avec tout le travail effectué au préalable, cela peut déboucher sur quelque chose d'imprévu. Il faut savoir saisir ce « premier jet ».

— Est-ce que vous pouvez qualifier la teinte musicale de cette œuvre ?

J'ai toujours du mal à expliquer mes musiques, même lorsque les pièces sont achevées. Mes sensations s'expriment avec les sons, et les mots sont difficiles à trouver pour exprimer le juste sentiment. Dans ma démarche pour *Faust nocturne* je pense beaucoup à la danse et à l'espace scénique. Mon écriture va dans ce sens : l'écoute sera complétée par le visuel.

— Qu'en est-il de l'écriture vocale ?

On m'a demandé d'intégrer sept chanteurs alors qu'il n'y a que trois personnages. L'idée est de travailler sur un chœur de solistes qui sera un double des trois personnages principaux. Comme le texte est assez sombre, je voulais utiliser des voix de baryton et baryton basse pour Grand Malheur et Faust, et pour Ariel, qui est un jeune garçon, le personnage sera interprété par une soprano. Le ténor sera le double de Grand Malheur lorsqu'il se rappelle sa jeunesse. Ainsi, le baryton bascule vers le ténor pour retrouver dans la voix la vaillance de ses jeunes années. Les contraintes de départ m'ont permis d'aller dans une direction dans laquelle je ne serais jamais allé.

— Vous vous astreignez à écrire tous les jours de la musique. Pourquoi cette discipline ?

Un projet chasse l'autre, ce qui fait qu'il y en a toujours un sur la table. Je ne m'astreins pas, je suis ravi d'être chaque jour sur un travail d'écriture, c'est passionnant, et c'est une nécessité pour pouvoir exercer ce métier à temps complet et en vivre.

— Vous composez pour des commandes, mais composez-vous aussi librement sur vos propres projets ?

Il y a les deux. Il y a des projets qui me sont indispensables et pour lesquels je prends le temps de les écrire. Mon projet fou est celui de mon cinquième opéra, *Eugénia*, pour 8 chanteurs et orchestre, que j'ai mis un an à réaliser, et maintenant je vais démarcher pour trouver des producteurs. C'est à partir d'un texte de Pascal Rambert. J'ai découvert une de ses pièces à Marseille où je vis et je l'avais trouvé extraordinaire, puis j'en ai lu d'autres, dont *Actrice* qui m'a particulièrement plu. Avec l'autorisation de l'auteur, j'ai commencé l'écriture, j'ai

réduit les 15 personnages de la pièce à 8, et *Eugénia* a pris forme.

— Que vous reste t-il de votre primo parcours axé autour de la vidéo ?

On me dit souvent que mes musiques sont très visuelles. Dernièrement, lors de la création de ma troisième symphonie à l'Opéra de Toulon, j'ai eu encore beaucoup de commentaires en ce sens. J'ai été plongé dans l'audiovisuel et je pense fonctionner avec des images intérieures que je décris dans mes musiques sans m'en rendre compte. Ce n'est pas une musique descriptive, il s'agit de sensations visuelles, se rattachant au vécu et non à l'intellect.

— Quel regard portez-vous sur votre « jeune » carrière ?

J'ai 42 ans et c'est vrai qu'à la quarantaine il se passe quelque chose. J'ai la sensation d'avoir encore énormément de choses à dire, à faire, et à découvrir, tout en bénéficiant de la vivacité de la jeunesse, mais en me posant beaucoup moins de questions, en ayant plus d'assurance. Comme je suis à cet âge-là dans ma vie, je suis à cet âge-là dans ma création, tout est lié. Il me reste beaucoup de possibilités à développer, mais chaque année tout est à remettre sur la table de travail, rien n'est acquis et tout peut s'arrêter du jour au lendemain.

— Est-ce que ça ne rejoint pas la problématique des œuvres musicales contemporaines qui vivent peu de temps ?

Effectivement les créations vivent peu de temps, même s'il y a des reprises. Est-ce que cela vient de l'écriture musicale même ? de la nature des projets qui ont du mal à trouver un public ? ou est-ce l'abondance et la variété des propositions musicales dans le monde entier ? Il existe un



vivier de créations extraordinaire qui fait que tous les artistes sont confrontés à la problématique de l'éphémère. Par exemple, les créateurs de musiques actuelles sortent leur album, puis partent en tournée, il y a peut-être un tube qui sera repris. Mais le travail est dans la création en fait. Qu'est-ce qu'on laisse ? Qu'est-ce que le public retiendra ou aura envie de réécouter ? On ne sait pas. Les traces que je laisse peuvent être balayées par le temps ou perdurer si elles reflètent notre existence. Ce qui est intéressant, c'est d'écrire, de rencontrer des gens, d'essayer de s'approcher de sa propre vérité, de sa propre personnalité aussi. Ce travail d'écriture correspond à un cheminement intérieur.

— Êtes-vous préoccupé à ce que votre œuvre perdure dans le temps ?

Ça ne me préoccupe pas du tout. Je pense surtout à vivre. J'ai deux très jeunes enfants, et je suis un homme comme les autres. J'ai envie de voir mes enfants grandir, de passer du temps avec ma famille, de m'interroger sur mes arrières grands-parents... l'essence de la vie est là.

— Vous dites particulièrement aimer écrire pour les voix féminines ?

Je me pose toujours la question de savoir pourquoi j'ai plus de facilité à écrire pour les voix féminines et je ne sais pas ! Je me demandais tout récemment si une réponse ne serait pas la recherche de l'aigu. J'aime écrire pour les voix de sopranis dramatiques, de mezzo aussi.

— Comment qualifieriez-vous votre musique pour quelqu'un qui ne vous connaît pas encore ?

J'essaye d'embrasser toutes les musiques. J'ai fait de la chanson, du

jazz, du rock, de la musique classique, je me suis intéressé au baroque, j'ai fait de la musique expérimentale, des musiques pour le théâtre, j'ai travaillé sur des montages son pour des téléfilms. C'est ça qui m'intéresse : faire de la musique pour des gens qui ont envie d'écouter, envie d'être surpris, d'aller vers l'inconnu. Je fais une musique lyrique, qui peut être mélodique, qui peut être un travail sur la texture sonore, c'est une musique certaines fois épurée. Beaucoup de choses m'influencent : les tableaux, la peinture contemporaine, les gestes, couleurs, aplats, formes, textures, que j'essaye de retranscrire.

Mon rapport à l'harmonie est simple maintenant parce que je ne me refuse rien. En ce moment, je travaille sur des empilements d'accords majeurs. Cela véhicule tout un patrimoine harmonique et musical, en essayant de trouver une couleur moderne. Le travail rythmique est extrêmement important, et la pulsation donne une sensation de liberté, comme si c'était improvisé.

— Continuez-vous à jouer d'un instrument ?

J'ai arrêté la guitare pendant près de vingt ans, et depuis deux ans, je m'y suis remis à travers un projet particulier : je me suis lancé comme défi de faire de la chanson française, et j'ai maintenant un set de plus d'une heure. Je me demandais comment en tant que compositeur, je pouvais m'approprier ce format « chanson » et comment mon travail dans le cadre de la musique contemporaine et musique lyrique pouvait rejaillir. J'ai voulu me surprendre, décadrer les cadres. Finalement, je me rends compte que pour n'importe quel format ou type d'écriture que j'utilise, ce qui m'intéresse c'est de composer de la musique pour toucher et questionner les gens, parler de notre monde avec les mots d'aujourd'hui. Je signe sous un

autre nom parce qu'il s'agit d'un travail complètement différent et je ne veux pas tout mélanger. J'avais la frousse d'écrire mes propres textes, alors je suis parti de poèmes de Marceline Desbordes Valmore. J'ai ainsi composé une dizaine de chansons mais dans certaines poésies j'étais gêné par son rapport à Dieu et à la vie, un peu trop « typé » XIX^e siècle, alors j'ai arrangé certains de ses textes. Cela m'a donné confiance et je me suis lancé dans l'écriture de mes propres textes. J'ai une vingtaine de chansons et j'en suis à une quinzaine de concerts... C'est génial de se retrouver sur scène pour interpréter ses propres musiques. Je remarque maintenant que l'interprétation et la composition de ces chansons nourrit profondément mon écriture de musique « savante ».

— Quel est cet autre nom de scène ?

Louis l'insolence. ■

FAUST NOCTURNE
Création musicale de L. Ginoux, sur un texte d'O. Py
Mise en scène : C. Brumachon / B. Larmarche
🕒 Mar. 10/11/2020 - 20h30
🕒 Mer. 11/11/2020 - 20h30
🕒 Jeu. 12/11/2020 - 20h30

#théma **Faust**



FAUST NOCTURNE, UNE VISION DE FAUST D'OLIVIER PY

Olivier Py s'est consacré au mythe de Faust à la fois en tant que metteur en scène avec *La Damnation de Faust* d'Hector Berlioz en juin 2004 et en tant que poète. Il a écrit un Faust. Un Faust nocturne, sous forme de pièce de théâtre, publié en 2004 et mis en scène en 2007.

Déjà le titre en dit long : « nocturne » nimbe le personnage d'une couleur sombre, tout en soulignant la période du crépuscule de la vie. Faust ne retrouvera pas sa jeunesse, ses réflexions sont celles d'un vieillard qui a beaucoup vécu et tombe dans le vide et dans la Mort. Le Faust d'Olivier Py est aux antipodes du Faust de Goethe. Avec Goethe, Faust échappe à la damnation, Marguerite le sauve, l'éternel féminin attire vers le haut. Dans le Faust d'Olivier Py, l'éternel féminin est remplacé par une homosexualité crapuleuse et sado-masochiste.

Le crépuscule du sens contemplant son aube

Le protagoniste de *Faust nocturne* apparaît comme le Faust dernier qui regarderait le Faust premier. L'œuvre met l'accent sur un retour sur soi, sans illusions, le bilan d'une vie d'échecs et d'impostures, une vision du monde cynique et désabusée. L'amour est mensonge et la mort elle-même n'est plus ce qu'elle était, passant de la laudation du défunt à l'insignifiance. La vie, le ciel et le monde sont vides. L'existence est un jeu stérile. Et pourtant, dans un paradoxe ultime, sous les traits d'Ariel, génie aérien dans *La Tempête* de Shakespeare, par-delà la mort, le sourire et l'amour triomphent de la mort. La pièce se clôt par une longue tirade lyrique de Faust exaltant la Beauté. Ariel apporte du bleu au ciel. Il incarne la beauté telle que la voit le vieux Faust dans le corps d'un adolescent. *Faust nocturne* incarne également la naissance de l'aventure littéraire comme aventure spirituelle, partagée entre doute et espoir, mais aussi en tant qu'elle porte la trace d'une perte. La littérature est source de mélancolie mais gagne une vocation réparatrice : on peut faire un récit de la catastrophe, de ce grand malheur de la littérature, consolatrice du désenchantement du monde.

Grand Malheur, avatar du diable

Un texte d'Olivier Py ne peut laisser indifférent ; il inquiète, dérange, interpelle, invite au délire. Au risque de se fourvoyer, cherchons de qui, de quoi l'on parle dans ce dialogue. Le théâtre permet de philosopher, de s'interroger ou d'interroger l'autre, d'avancer ou reculer à petits ou grands pas dans la résolution de ses problèmes particuliers ou dans sa recherche plus générale du sens de la vie. Et comme Olivier Py est poète, son langage de recherche empruntera les ressources infinies de l'image. Dans quoi *Faust nocturne* nous engage-t-il ?

Trois personnages se font face : Faust, Grand Malheur et Ariel. Trois âges différents : Faust vieilli, vieillard ; Grand Malheur, adulte encore jeune, un ancien amant ; Ariel, presque un enfant et déjà prostitué, beau comme un ange. Mais non, nous ne sommes pas dans le monde chrétien ici, nous sommes dans un surnaturel féérique, Ariel a la légèreté des esprits shakespeariens.

Le temps sera avec la mort l'un des thèmes majeurs de la réflexion. Cela signifie-t-il que le dialogue est marqué par le négatif, l'amertume, le désespoir, comme pouvait l'annoncer le titre ? N'allons pas trop vite.

On pourrait dire : Olivier Py c'est Faust. Oui et non, il est tout à la fois : ce qu'il a été, ce qu'il est, ce qu'il sera peut-être un jour. Et les trois osent dire leurs pensées même au prix de dérobades successives, particulièrement chez Grand Malheur. Dire sa vérité, celle de ses désirs, de ses plaisirs, de ses regrets, de ses faiblesses n'est pas facile, même si on est entre « soi ».

L'argent, motif de comportement difficilement avoué chez Grand Malheur, et reconnu spontanément chez Ariel peut représenter l'emprise du monde et de la société sur tout être humain. L'argent nécessaire pour le jeune Ariel sera plus explicite en parlant de la loi à laquelle il est contraint d'obéir. Il n'a pas le choix. Il faut qu'il « y » passe, pour vivre, éviter le pire, et faire plaisir à celui (ou ceux) qu'il aime.

L'être humain est donc condamné à se soumettre à la loi du monde pour apparemment mieux vivre. Ainsi va le monde, cruel, indifférent aux malheurs des hommes. Mais le vieux Faust maltraité, malmené par Grand Malheur, pose la question qui change tout dans sa vie, dans toute vie : « m'aimes-tu ? ». L'amour est ce qui donne sens à la vie, et la mort n'est pas une catastrophe. C'est l'absence d'amour et de beauté : beauté du ciel, de la jeunesse, de son apparence et de son pouvoir, beauté du langage et de l'art sous toutes ses formes.

Malgré son âge, Faust n'a cessé d'être fasciné par la beauté, de

s'émerveiller, de vouloir vivre intensément à travers une infinité d'êtres comme l'acteur au théâtre qui acquiert à chaque rôle un supplément de vie qui le tonifie et l'enrichit. La dernière tirade du vieux Faust s'attarde avec lyrisme sur le pouvoir magique du créateur (poète, dramaturge) qui est capable d'apporter au monde et à lui-même le plaisir infini de la beauté reconstituée.

La conclusion de ce *Faust nocturne* serait moins pessimiste que ne le laissait prévoir le déroulement dramatique du texte. Faust, toujours vivant, sait qu'il mourra un jour mais ne craint pas la mort, il est sans illusion mais son art le comble, dans la mesure

où par la pensée il peut faire revivre ce qui n'est plus et s'enthousiasmer. Vivre des moments intenses au contact de la beauté suffit à assurer une éternité de bonheur. Certitude des réalités, supérieure au simple possible de promesses religieuses.

Olivier Py a détourné magistralement et par jeu son personnage de la légende primitive : Faust n'a pas vendu son âme, il n'a pas à redouter la mort, il n'a pas fait de l'argent le moteur de sa vie. Fidèle à ses valeurs, la beauté, l'amour et la vie, il s'est créé une éternité à valeur humaine. Olivier Py rejoint son personnage modifié. Il n'a de compte à rendre à personne. Son art parle pour lui. *Faust nocturne* est parcouru par un souffle, une ferveur, qui s'affirment dans son final lyrique.

La beauté et l'amour s'engendrent mutuellement, font de l'artiste un dieu créateur et enchanteur, en communion avec la nature qui lui sourit et les nourritures terrestres. Alors ? Le *Faust nocturne* n'est pas un Faust perdant, mais triomphant qui a su redonner au monde un je ne sais quoi d'éternité.

FAUST NOCTURNE

Création musicale de L. Ginoux, sur un texte d'O. Py

☉ **Mar. 10/11/2020 - 20h30**

☉ **Mer. 11/11/2020 - 20h30**

☉ **Jeu. 12/11/2020 - 20h30**

#esthétiques

Les chorégraphes peuvent mettre en scène des opéras, mais, théoriquement, cela devrait-être au détriment de leur travail de chorégraphe. Or, les choses sont plus complexes...

...ET
POURTANT,
ILS
DANSENT !

Ils le reconnaissent volontiers, quoi qu'incidemment, ils ne devraient pas exister... Les chorégraphes qui se chargent de mise en scène d'ouvrages lyriques, par nature même, cessent d'être chorégraphes quand ils mettent en scène des opéras. Il ne devrait donc pas exister d'ouvrage lyrique mis en scène par un chorégraphe. Cela ne signifie nullement que les chorégraphes n'aient pas apporté leur pierre à l'édifice lyrique, cela s'appelle le ballet de l'acte III et cela fut une spécialité de « la grande boutique » (entendre l'Opéra de Paris) au XIX^e siècle. Outre la langue, la principale différence entre le *Don Carlo* (1867) et les *Don Carlos* que l'on interprète aujourd'hui tient à ce que Verdi, pour pouvoir être présenté à l'Opéra de Paris y intégra un ballet que l'on ne donne plus. Et cet impératif très codifié pesait au point que Wagner, en 1861, pour avoir négligé cette règle et placé trop tôt le ballet de *Tannhäuser* contre les usages qui entendaient que le ballet ne survînt qu'après que les messieurs du Jockey-club aient dîné avant de rejoindre l'opéra où ils pouvaient voir danser leurs protégées, se trouva confronté à une cabale qui fit tomber l'ouvrage. L'histoire cache une bonne vieille histoire politique, mais outre qu'elle fâcha définitivement Wagner avec le public français, elle montre combien le ballet comptait alors dans l'opéra. Mais cela ne suffit pas pour légitimer que les chorégraphes s'occupent de mise en scène, à cette nuance, cependant, que c'est bien leur nature de chorégraphe qui justifie qu'on ait nommé certains d'entre eux à cette tâche...

La réponse de Claude Brumachon et Benjamin Lamarche dans l'interview à lire dans ce même magazine, ne signifie rien d'autre que cette impossibilité. Le chorégraphe y remarque que « *la danse contemporaine est dans le non-narratif, le non-chronologique. Or, dans une création lyrique il sera*

difficile de se faire comprendre sans verser dans le geste expressionniste, démonstratif. » Cela revient à dire en termes pratiques ce que l'analyse théorique pose. Un metteur en scène joue de toutes les ressources des signes pour rendre intelligible le propos quand le chorégraphe cherche à réduire l'ambiguïté de toute danse que le danseur apporte de cet en deçà du signe qu'est toute danse... Le premier travaille par ajout ; le second par retranchement, le premier est tout entier dans le sens, le second n'y peut guère accéder que par approche imparfaite. Et ce qui s'impose dans le théâtre se multiplie dans le théâtre lyrique de ce que l'ouvrage tient dans une dialectique entre la trame narrative et une ligne musicale exigeante car tendant à rendre plus obscure ce que les sémanticiens appelleraient « la fable » tout en lui apportant une dimension supplémentaire.

En somme, choisir un chorégraphe pour mettre en scène un opéra revient à lui demander soit de cesser d'être chorégraphe soit de dénaturer l'opéra...

On objectera que, et l'exemple sus mentionné le confirme, des chorégraphes, cependant, mirent en scène des opéras. Quand Pina Bausch accède à la direction de la Wuppertaler Tanz Bühne (on n'en est pas encore au Tanz Theater), *Iphigénie en Tauride* (1974) et *Orphée* de Gluck (1975) furent parmi les premiers ouvrages qu'elle monta, mais en jouant sur la forme : les opéras sont entièrement chorégraphiés, les chanteurs, s'ils sont sur scène, n'y tiennent pas de rôle et la danse traduit (ou trahit) une dimension autre de l'œuvre que celle contenu dans le livret. Quand Maurice Béjart propose sa *Flûte*



LA FLÛTE ENCHANTÉE - CHORÉGRAPHIE DE MAURICE BÉJART / BALLET BÉJART LAUSANNE (2017)

enchantée (1981), il pousse encore plus loin, mettant même en cause la forme lyrique même pour se servir de la « fable » comme livret et de l'ouvrage comme support à un ballet... Le cas d'*Einstein on the Beach* (1976) souligne, comme a contrario, la logique de cette approche. Car si Bob Wilson est bien initialement chorégraphe, il aborde l'ouvrage en s'appuyant sur le travail d'un autre chorégraphe, Andy de Groat, tout en ayant lui-même renoncé à son activité de danse dont il dit pourtant, dans une interview à Thierry Grillet (octobre 1991 republiée pour le Festival D'Automne en 2014) « *Je n'aimais pas le théâtre. (Un temps) Ce qui m'intéressait, c'était... la danse... l'architecture. Ce qui me déplaisait dans le théâtre, c'était que... c'était comme un art du décor et... si je devais faire une chaise pour le théâtre, c'était comme si je faisais une sculpture ; ou encore travailler l'espace*

théâtral, c'était architecturer l'espace. » Bob Wilson agit en chorégraphe qui confie la chorégraphie de la danse à d'autres chorégraphes. C'est pour cela que dans *Einstein*, toute la danse est d'Andy de Groat sauf les deux soli de Lucinda Child. Ce n'est qu'au moment des reprises que cette dernière a repris toutes les danses. Cas singulier donc, qui entérine l'idée qu'un chorégraphe ne peut mettre en scène un opéra que parce qu'il a renoncé à se comporter en chorégraphe. Dominique Hervieu et José Montalvo, montant successivement *Les Paladins* (2004) et *Porgy and Bess* (2010), s'appuient sur leur maîtrise de la vidéo pour déplacer le sens d'une mise en scène, mais traitent comme en parallèle à l'œuvre lyrique, l'action chorégraphique.

Pourtant, les chorégraphes continuent à être sollicités pour mettre en scène

des opéras. Mais c'est au prix d'une démarche intellectuelle singulière qu'explique Éric Oberdorff. Ce chorégraphe niçois a mis en scène, pour le Festival d'Aix 2019, *Seven Stones* du compositeur Ondřej Adámek. « *À partir du moment où j'accepte de mettre en scène un opéra, la tâche qui m'incombe est claire : par mes choix de mise en scène, je dois être le garant de la cohérence et de la lisibilité du projet et de l'histoire. Je suis conscient que la question de la narration, la restitution du livret, la construction des personnages, font partie des principaux enjeux du projet. Je fais donc un vrai travail de recherche sur les personnages, leur histoire, leur profil psychologique, je constitue une véritable banque de données avec des mots-clés. Mais je pars également du principe que si j'ai été sollicité, c'est justement pour apporter ce regard différent, que mon parcours de chorégraphe est une force.*

La danse contemporaine, mon principal moyen d'expression, a généralement un rapport plus distancié avec la narration que l'opéra ou le théâtre. Guidé par les partis pris du chorégraphe, le spectateur est sollicité principalement par les sensations éprouvées devant les états de corps, les mouvements, la musique, la mise en espace, etc. Il construit ainsi sa propre histoire au fur et à mesure de la représentation, en fonction également de son parcours personnel. »

Ce qui explique aussi pourquoi, face à l'évolution de l'art lyrique qui s'interroge beaucoup sur la notion même de narration, le recours à des chorégraphes devient fréquent. ■

par Philippe Verrièle

Journaliste et critique, il a publié plusieurs ouvrages consacrés à la danse ; citons la récente série de 5 tomes : *Qu'est-ce que la danse ? ; Qu'est-ce qu'un chorégraphe ? ; Qu'est-ce qu'un danseur ? ; Quel sens à la danse ? ; Peut-on écrire la danse ?* Nouvelles Éditions Scala, 2019

Et l'histoire opéra son office...

Le ballet est arrivé en France en suivant les Médicis (Catherine) et s'est installé et structuré comme outil politique à la cour de France. Il connaît une première apogée en 1581 quand, à l'occasion du mariage de Mademoiselle de Vaudémont (Marguerite de Lorraine), sœur de la Reine, avec le duc de Joyeuse, est donné un grand ballet commandé à Balthazar de Beaujoyeux. Intitulée *Ballet comique de la Reyne*, l'œuvre devient le modèle du grand ballet de cour. Bien documenté, il précède très largement la création du premier opéra... Même si l'on ne retient pas l'*Orfeo* de Monteverdi, créé à la cour de Mantoue en 1607, pour le premier opéra quoiqu'il soit celui qui inaugure le répertoire, et que l'on retient les expériences des années 1600, on admettra cependant que ce premier ballet inaugurant l'art chorégraphique précède d'au moins une vingtaine d'années l'invention de l'art lyrique. Et il ne s'agit que du plus célèbre des ballets. Il y en avait eu auparavant, ne serait-ce qu'également composés par Balthazar de Beaujoyeux, celui dit *Ambassadeurs de Pologne*, donné par Catherine de Médicis le 19 août 1573

pour accueillir les émissaires venus proposer le trône de Pologne au duc d'Anjou, son fils, le futur Henri III. Ces ballets, proches de la propagande et qui relèvent d'un souci d'affirmation d'une certaine grandeur, ne résument pas l'art chorégraphique d'alors, mais ils sont emblématiques. On notera que, sur un modèle comparable, se développent, aux alentours de 1600, à la cour d'Angleterre, des spectacles appelés *Mask* où brillent l'écrivain Ben Jonson et l'architecte Inigo Jones.

Ainsi, l'histoire témoigne de l'antériorité indiscutable du ballet sur l'opéra qui arrive en France, toujours venant d'Italie, mais avec Mazarin. Ceci n'a guère d'importance sinon que la condescendance certaine avec laquelle certains amateurs ou professionnels du monde lyrique ont pu regarder la danse perd au moins l'argument historique. Autre intérêt à conserver en mémoire cette antériorité du ballet sur l'opéra : cela permet de comprendre pourquoi l'Europe dispose de deux formes scéniques de type global quand d'autres cultures n'en disposent que d'une. En Chine, par exemple, l'opéra dit de Pékin peut varier de style selon les régions, il pourrait tout autant être qualifié de « ballet » que « d'opéra ». ■



SEVEN STONES - CHORÉGRAPHIE D'ÉRIC OBERDORFF / FESTIVAL D'AIX (2019)

ÉRIC QUILLERÉ

DIRECTEUR DE LA DANSE DE L'OPÉRA NATIONAL DE BORDEAUX

Les deux opéras de la Nouvelle-Aquitaine travaillent ensemble depuis plusieurs saisons sur des projets lyriques et chorégraphiques.

Régulièrement, l'Opéra de Limoges invite le Ballet de l'Opéra national de Bordeaux à se produire sur sa scène, à l'instar de cette saison avec un programme Forsythe et Robbins.

— Vous avez gravi tous les échelons au sein de l'Opéra de Paris, du corps de ballet à Premier danseur, puis Danseur étoile au Ballet de Nancy, principal danseur au Miami City Ballet, maître de Ballet à l'Opéra National de Bordeaux, enfin directeur de la danse. Peut-on parler d'un parcours sans faute ?

Je ne sais pas si l'on peut parler d'un parcours sans faute, je crois que j'ai simplement suivi mon chemin avec beaucoup de détermination, de travail et de passion. J'ai eu la chance de croiser des personnes formidables qui m'ont aidé à devenir ce que je suis aujourd'hui. J'ai eu de nombreuses opportunités que j'ai su saisir au bon moment. Je suis heureux et fier de mon parcours, j'espère que toutes les personnes qui m'ont permis d'en arriver là sont aussi fières de moi.

— Pourriez-vous nous présenter les enjeux du métier de directeur de compagnie ?

La programmation est essentielle dans le métier de directeur, elle est la représentation directe de l'ADN de la Compagnie.

La qualité, la puissance et la force de la Compagnie découlent directement des choix qui vont être faits. Tout le reste va s'articuler autour, l'équilibre entre création et reprise, classique ou contemporain etc. Il faut aussi prendre soin des acteurs de cette



programmation, connaître leurs atouts, leurs défauts afin d'évaluer au plus juste leurs besoins.

— Souhaitez-vous une évolution quant à l'identité classique de la Compagnie ?

Le ballet a une identité très forte dans le répertoire classique et néo-classique et j'en suis très heureux. N'oublions pas que c'est à Bordeaux qu'a été créée *La Fille Mal Gardée* en 1789 ! Il faut bien évidemment s'appuyer sur la force de cette très belle institution en préservant son répertoire et en l'enrichissant, mais il faut aussi que nous suivions l'évolution formidable de la danse depuis maintenant bien des décennies. Aujourd'hui, nous voulons parler

de DANSE, peu importe qu'elle soit classique, néo-classique, contemporaine ou autre.

— Tout l'enjeu n'est-il pas de composer avec la notion de répertoire étant donné qu'il n'y a plus que huit maisons d'opéra en France qui disposent d'un ballet ?

La notion de répertoire n'existe plus seulement pour la danse classique mais aussi et bien heureusement pour la danse contemporaine. Notre mission justement en tant que maison d'opéra est de préserver ce répertoire, de l'enrichir et surtout de le montrer au public.

— Le public de danse classique n'éprouve pas forcément le besoin d'un renouveau, les Centres Chorégraphiques Nationaux et compagnies indépendantes remplissant leur rôle de créateur contemporain, alors pourquoi s'ouvrir à ce type de répertoire ?

Nous sommes maintenant au XXI^e siècle et je me demande si la danse ne devrait pas abandonner tous ces clivages. Je crois que le public de danse a envie de tout voir. Pourquoi le public de danse classique ne voudrait pas de renouveau et pourquoi laisser aux Centres Chorégraphiques Nationaux le rôle de créateur contemporain ?

— Qu'est-ce qu'apporte le partenariat que vous avez mis en place avec l'Opéra de Paris d'une part et le Ballet Preljocaj d'autre part ?

Ces partenariats nous montrent que les grandes compagnies de ballet sont tout à fait capables de travailler ensemble et de créer de vraies passerelles entre elles. C'est une formidable dynamique et ces échanges nous rendent plus forts. Je souhaite que cela puisse inspirer d'autres Ballets à faire comme nous.

— Que pensez-vous des œuvres lyriques mises en scène par des chorégraphes ?

Souvent les résultats ont été absolument fantastiques !

— Vous qui avez longtemps collaboré avec le Miami City Ballet, quelles différences notables y a-t-il dans la famille de la danse académique outre-atlantique par rapport à la France ?

L'approche de la danse aux USA est effectivement différente, les attaques, la rapidité et la musicalité sont les grandes forces des Américains.

— Directeur artistique général versus artiste chorégraphique : dans quelle mesure un directeur de compagnie doit-il programmer ses propres chorégraphies ?

Le directeur de la danse doit faire une programmation équilibrée, entre création-reprise, répertoire classique et contemporain. S'il est chorégraphe alors nous attendrons de lui qu'il crée pour sa compagnie.

— Pouvez-vous nous parler du concours de Jeunes chorégraphes en général et de Ludmila Komkova en particulier, 1^{er} prix 2018 ?

Le concours *Jeunes chorégraphes* a été créé pour récompenser un jeune chorégraphe « classique ». Très vite nous nous sommes rendu compte que la plupart des candidatures que nous recevions avaient largement dépassé le strict label « classique ». Tous les candidats avaient une très grande maîtrise du langage classique mais proposaient des projets qui dépassaient les seules lignes dites « Classique ». Et c'est ce qui m'a plu dans la proposition de Ludmilla, elle possède un univers déjà très personnel. Une façon d'utiliser l'espace, ses choix de musique, la lumière aussi, tout montre chez cette jeune chorégraphe beaucoup de maturité. Elle possède l'art de nous captiver d'un bout à l'autre de sa pièce et sait comment amener les danseurs vers ce qu'elle recherche. C'est un très beau moment de danse ! ■

Programme Forsythe/ Robbins

par le ballet de l'Opéra national de Bordeaux

🕒 Sam. 27/02/2021 – 20h30

🕒 Dim. 28/02/2021 – 15h

BIO EXPRESS

1976 • Quitte Vierzon à l'âge de 10 ans pour entrer à l'École de danse de l'Opéra de Paris

1984 • Engagé dans le corps de ballet de l'Opéra de Paris par Rudolf Noureiev

1991 • Promu premier danseur par Patrick Dupond

2003 • Rejoint l'Opéra National de Bordeaux comme maître de ballet

Fin 2017 • Nommé directeur de la danse de l'Opéra National de Bordeaux

PHILIPPE FORGET

RASSEMBLEUR DE DÉSIRS

Quoi de commun entre *Les Forains*, ballet urbain joué en 2016 et 2018, le concert *Gainsbourg Symphonique* avec Jane Birkin en 2018, la création d'*Hellébore* couplée avec *Ma mère l'Oye* de Ravel puis *L'Enfant et les sortilèges* la saison dernière ? Le chef d'orchestre et compositeur Philippe Forget, vous l'aurez compris...

Le compagnonnage se poursuit et s'officialise : Philippe Forget est désormais artiste associé de l'Opéra de Limoges et assure cette saison la direction de deux programmes symphoniques et travaille sur *Pense-bêtes*, spectacle musical dont il assure l'écriture du livret ainsi que l'écriture musicale pour et avec les bénéficiaires des projets *Un chant*, *Une chance !* et *OperaKids*.

— Pourquoi êtes-vous considéré comme autodidacte alors que votre formation et votre parcours musical sont avérés ?

Je n'ai pas fait d'études longues, ni de conservatoire parce qu'il se trouve qu'à 18 ans il me fallait gagner ma vie, tout s'est fait par transmission opérante : monde associatif, chorales, harmonies... C'est une manière moins institutionnelle de progresser, mais il y a des gens qui vous ouvrent des portes... J'ai fait de très belles rencontres qui m'ont permis d'avancer.

— Cela ne suppose-t-il pas un caractère de fonceur pour saisir les opportunités ?

Il est clair que le monde de l'orchestre, les couleurs, le volume, tout ce qui s'y rapporte est mon monde à moi. Je suis un passionné de cette géographie qu'est l'orchestre. Dans mes premières années, la musique a été une bouée qui me permettait de survivre, il fallait que tout soit musique, polyphonie,

écoute et partage. Cela m'a pris du temps pour voir qu'il y avait des gens qui me frayaient des passages, pas seulement des musiciens, mais des écrivains, des poètes, des plasticiens, qui me faisaient vibrer et je me sentais moins illégitime au contact de ces gens-là.

— Le magazine *Classica* titrait non sans provocation : « À quoi sert vraiment un chef d'orchestre ? ». Que répondez-vous ?

Je crois énormément à cette interrogation, qui doit être récurrente. Pendant des siècles, le chef d'orchestre n'existait pas, c'était un musicien qui faisait office de directeur musical. Ce musicien était lui-même le compositeur, ou était violoniste, claveciniste, pianiste, et au fil du temps, on a créé le métier de chef d'orchestre. On peut s'interroger. Je reste convaincu qu'un chef d'orchestre reste avant tout un musicien qui a cette capacité à se mettre devant un groupe et à pouvoir en gérer la

production. Je suis convaincu qu'il ne doit pas s'agir d'une exclusivité, un chef d'orchestre doit être pianiste ou chanteur, ou compositeur, il doit avoir un appétit pour le théâtre, aimer les mots, être capable de faire d'autres choses, et, surtout, d'être lui-même une source sonore sur scène en tant qu'interprète.

— Justement, la gestique du chef sculpte le son par le mouvement : comment définissez-vous la vôtre ?

J'essaye d'être dans un esprit chambriste. Toutes les partitions relèvent de la musique de chambre, même les plus épaisses, les plus touffues. Mon métier, par le corps, par le geste et par la parole en répétition – très dosée – est de créer un imaginaire pour l'orchestre dans lequel tout le monde peut rencontrer tout le monde, c'est-à-dire avoir conscience de toutes les relations qui existent entre les musiciens pour les différentes lignes pensées par

le compositeur. Il n'y a pas qu'une relation unilatérale du musicien à moi, il y a vraiment cette capacité de chacun à aller au-devant de l'autre et de s'ajuster. Pour cela, mon geste ne doit être ni trop contraignant ni trop directif pour permettre cette écoute.

— Le travail de cohésion au sein de l'orchestre ne nécessite-t-il pas un travail au long cours plutôt que le temps des répétitions d'un concert ou d'une production d'opéra ?

Oui, c'est une vraie question. C'est pour cela qu'il y a depuis 30 à 40 ans beaucoup d'ensembles qui se sont créés en France avec un seul directeur musical à leur tête. On pense à tous ces ensembles de musique baroque qui ont été dirigés par William Christie, par Marc Minkowski... où l'artiste incarne son projet à la tête de sa formation. D'autres ensembles servent un ou plusieurs répertoires spécifiques. Le métier de chef se construit dans le temps, et j'espère d'ailleurs diriger jusqu'à mes 80 ou 90 ans, mais il me faut ajuster mon répertoire. Je me fais fort d'être un chef qu'on ré-invite et suis vraiment très fier de cela. J'ai par exemple une relation avec l'Orchestre National de Thessalonique en Grèce depuis 2013. Limoges commence à être une histoire récurrente aussi, à laquelle on a souhaité donner un cadre. J'ai dirigé à l'Opéra de Lyon durant dix ans une à deux productions chaque saison...

Ce sont des retrouvailles qui me correspondent très bien pour l'instant plutôt que de travailler avec le même orchestre. Je m'éprouve auprès de ces contacts renouvelés. Je reviens de Hong Kong, Glasgow, New York. Je

raideur, ni à l'exigence militariste, ni à l'embrigadement. L'orchestre doit être un rassemblement de désirs, constitué de personnes qui sont là parce qu'elles l'ont voulu, et font quelque chose d'extraordinaire, dans l'exigence.



— Vous aviez confié il y a quelques années que vous n'aimiez pas diriger ! Qu'est-ce que cela signifie ?

Il y a des moments sur scène où je me dis que je n'ai pas envie d'être là, parce que je n'y prends pas de plaisir, parce que ça n'a pas de sens... Mais alors, où est-ce que j'aimerais être ? Je finis par me dire que s'il y a quelque chose à faire, c'est de lâcher le geste. Jouer au chef d'orchestre serait tragique. Les musiciens, le public peuvent aimer cela. Mais ce qu'il faut solliciter ce n'est pas le visuel mais ce que l'on écoute. Je n'ai pas à faire le singe savant. Je n'ai pas de parade amoureuse à avoir avec l'orchestre pour qu'on joue ensemble et que cela devienne formidable.

— Vous sentez-vous plus exposé en tant que chef ou en tant que compositeur ?

C'est une bonne question. Quand je dirige *Hellébore* (que j'ai composé) je ne me demande pas qui l'a écrit, c'est une partition que j'ai à faire. Je fais la partition comme n'importe quelle autre partition, je maudis le compositeur au besoin... Je pense que c'est malgré tout le chef qui est le plus exposé. Pour diriger, je dois être dans l'énergie que le compositeur a demandée et ce n'est pas forcément simple de trouver cette cohésion, ce

suis un boulimique de rencontres, et je reviens avec cet oxygène auprès des orchestres que je dirige régulièrement.

— Comment définiriez-vous cette subtile forme d'autorité nécessaire à la position de chef d'orchestre ?

La notion d'autorité est fondamentale, et se résume en une de mes devises : « bienveillance, sans aucune complaisance ». Le climat de travail doit être apaisé et bienveillant. Je sollicite la responsabilité de chacun au sein des répétitions. Il peut y avoir un peu d'agacement par moments, mais je ne crois ni à la

n'est pas facile de mettre des habits qui ne sont pas les siens.

— Vous entretenez un rapport étroit au texte : vous êtes passionné par la poésie des XV^e et XVI^e siècles, vous avez écrit vous-même un recueil de poésie, écrit plusieurs livrets. Est-ce simple d'oser s'essayer à l'écriture ?

C'est LA question. Non, ce n'est pas simple. Il arrive que ce ne soit pas la musique qui arrive en premier, mais les mots. Que faire ? Il y a des moments où je me torture et je transcris ces mots en musique, et d'autres fois où je considère que les mots doivent rester des mots. Henry Bauchau, l'auteur de la nouvelle *Diotime et les lions*, qui m'avait fasciné et que j'ai voulu rencontrer, m'a encouragé à écrire pour avancer. Tout n'est pas destiné à être mis en musique, il faut pouvoir poser ses mots. On a fait *L'Enfant et les sortilèges* la saison dernière à Limoges, et il y a vraiment deux pans à la qualité de cette œuvre, la musique de Ravel bien sûr, mais la qualité littéraire du livret de Colette est vraiment extraordinaire. Quand le texte est suggestif, coloré, exigeant, il n'y a pas besoin de tant de musique que cela... Je crois beaucoup à cet équilibre des choses.

— Qu'avez-vous écouté pendant ces semaines si particulières de confinement lié à la pandémie ?

Il y a plein d'éléments contrastés. Le 6 mars, j'ai fait mon dernier concert avant le confinement, et je suis parti directement à Glasgow pour *Le Dialogue des Carmélites* de Poulenc qui n'a pu se finaliser. Mon dernier concert était à New York, à Broadway, avec Jane Birkin, Iggy Pop, Charlotte Gainsbourg et un orchestre américain

pour le programme joué un an et demi plus tôt à l'Opéra de Limoges, qui correspondait à ma première rencontre avec Jane Birkin. On a fait une vingtaine de concerts ensemble depuis, et le dernier en date était à Broadway. Pendant le confinement, je suis resté dans cet univers-là, dans ce petit nuage qu'est la musique de Gainsbourg, avec la voix de Jane, dans cette poésie. J'ai écouté aussi beaucoup Nina Simone, ainsi que de nombreux vieux enregistrements de musique grecque des années 20 ou 30, j'en suis très fan. Sur cette période, j'ai écouté infiniment peu de musique dite classique, et lorsque j'en ai écouté, il s'agissait de musique de chambre... J'ai mis mon temps à profit pour lire énormément. Par contre, le confinement n'a pas été propice à la création parce qu'il s'agit d'une période d'attente et d'anxiété.

— N'est-ce pas difficile de travailler avec les amateurs, comme pour *Operakids* ou des adultes issus du dispositif *Un chant, une chance* ! ?

La vraie vie est dans la capacité à pouvoir travailler effectivement avec des professionnels, des chœurs, des orchestres, en France et à l'étranger, et d'être aussi avec des gens qui ne sont pas moins musiciens ni moins mélomanes, mais qui ont des orientations professionnelles autres. Les amateurs désirent être là, avec un appétit gigantesque de rencontre. Les amateurs ne demandent qu'à prolonger les échanges, et vivent l'expérience le plus intensément possible... C'est aux encadrants d'être très précautionneux sur ce qu'on veut faire de cette rencontre, de bien jauger et calibrer les projets artistiques qu'on leur propose, de ne jamais être dans une démarche démagogique. La musique est clairement un prétexte à

se rencontrer, mais il faut qu'elle soit de très grande qualité, et c'est cela qui me plaît beaucoup.

— Que représente ce compagnonnage en tant qu'artiste associé à l'Opéra de Limoges ?

Le très grand succès des *Forains* qu'on a vécu ensemble, que j'ai fait vivre aussi à Bordeaux et Hong Kong, est la première belle collaboration avec Limoges. L'aventure avec Jane Birkin a commencé aussi pour moi à Limoges, pour se poursuivre aux Francofolies de La Rochelle, aux Vieilles charrues. Ces projets m'emmènent dans des endroits où je n'aurai jamais cru pouvoir aller. Je pense que Limoges sera pour moi un terrain d'expérience qui me permet de faire à la fois du répertoire, et d'être très créatif, de pouvoir me présenter tel que je suis, avec des champs d'exploration inédits. ■

L'OPÉRA, REVIVRE AUX GRANDS AIRS

Orchestre de l'Opéra de Limoges

🕒 Sam. 17/10/2020 - 20h30

🕒 Dim. 18/10/2020 - 15h

DISNEY EN CONCERT

Orchestre de l'Opéra de Limoges / Zénith de Limoges

🕒 Dim. 17/01/2021 - 16h

L'OPÉRA À LA FERME

PENSE-BÊTES : Création de P. Forget

🕒 Dim. 04/07/2021 - 18h

A la ferme de Villefavard en Limousin



Disney EN CONCERT

MAGICAL MUSIC FROM THE MOVIES

17 JANVIER 2021
ZÉNITH DE LIMOGES
AVEC L'ORCHESTRE
DE L'OPÉRA DE LIMOGES

Dir.: Philippe Forget

16 JANVIER 2021
Arkéa Aréna Bordeaux

21 FÉVRIER 2021
Zénith de Pau

Disney
CONCERTS

PRESENTATION LICENSED BY DISNEY CONCERTS. © ALL RIGHTS RESERVED. Production : L.E. 2-11/2018

Opéra de Limoges # 37

PLUS D'UNE CORDE À SON VIOLON !

Julien Chauvin revient à l'Opéra de Limoges : trois rendez-vous qui permettent de continuer de découvrir l'étendue des talents du violoniste, chef d'orchestre et fondateur du Concert de la Loge et membre du Quatuor Cambini-Paris.



— **Le Concert de la Loge est récent. Pouvez-vous nous rappeler le contexte de la création de cette formation ?**

En 2015, j'ai souhaité réunir des musiciens avec lesquels je me produisais depuis plus de dix ans, pour entreprendre une nouvelle aventure musicale et humaine.

Un projet musical mettant en avant les richesses du patrimoine musical français, en particulier celui de la fin du XVIII^e siècle à Paris, les instruments que l'on appelle « anciens », qui ont une saveur toute particulière et qui suivent les répertoires que nous défendons, du début du XVIII^e siècle au début du XX^e siècle.

— **Comment envisagez-vous le développement du Concert de la Loge ? Quelles orientations souhaiteriez-vous lui donner ?**

Les saisons prochaines, nous allons continuer de collaborer, en concert et au disque, avec des chanteurs que nous adorons : Karina Gauvin, Véronique Gens, Sandrine Piau, Philippe Jaroussky, Jodie Devos ou Adèle Charvet, et nous aborderons de grandes œuvres lyriques et sacrées comme le *Requiem* de Mozart, dans une version française inédite.

Puis en 2021, nous terminerons un cycle consacré à Joseph Haydn, avec l'enregistrement de ses *Symphonies*

parisiennes, et il me semble aussi important de créer des ponts entre certaines partitions de Stravinsky, Prokofiev ou Ravel, et des œuvres baroques ou classiques qui ont inspiré ces derniers.

— **Vous allez déchiffrer à la BnF (bibliothèque Nationale de France) des partitions manuscrites qui n'ont pas été jouées depuis 200 ans. Comment concilier ce travail délicat de recherche avec vos activités de concert et d'enregistrement ?**

Ces activités sont intimement liées en réalité ! Le musicien du XXI^e siècle se doit de retrouver les sources de ce qu'il interprète, parfois en parcourant des milliers de kilomètres (!), afin de mieux comprendre le contexte de composition, d'en saisir le sens, et d'en donner une interprétation qui soit la plus vivante qui soit !

— **Si aujourd'hui les grandes œuvres religieuses des siècles passés revivent dans le temps du concert bien plus que dans celui du culte, il n'en est pas moins vrai qu'une bonne part de cette musique a été écrite pour accompagner des cérémonies religieuses précises. Quel rapport avez-vous avec la musique sacrée ?**

C'est en effet une problématique qui se pose à nous, interprètes. Comment sortir de leur cadre, une cantate de Bach, *Les Sept dernières paroles du Christ en croix* de Haydn, ou une messe de Mozart, composées pour des circonstances bien particulières ?

Notre rapport à la foi est fort éloigné de celui de nos ancêtres, qui côtoyaient quasi quotidiennement les textes liturgiques. Nous devons donc nous les réapproprier. Certains textes sont intemporels comme ceux du *Stabat Mater*, d'un *Magnificat*, et d'autres nous touchent plus directement.

Néanmoins, les compositeurs ont tenté à chaque fois d'en magnifier le matériau musical et c'est notre mission que de le révéler !

— **On peut dire que vous avez développé une véritable expertise de l'œuvre de Haydn. Comment se manifeste la spiritualité dans son œuvre ?**

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, Haydn partageait sa vie entre la cour et l'église... En dehors de sa production instrumentale, il a composé beaucoup de messes et d'oratorios pour différentes chapelles et solistes vocaux. On peut reconnaître dans ses quatuors ou ses symphonies, des mouvements volontairement « spirituels », en dehors de tout sentiment « décoratif » ou galant. On est alors frappé par la sérénité qui s'en dégage immédiatement.

— **Vous serez partie prenante des Sept dernières paroles de Christ de Haydn dans la version orchestre, comment qualifieriez-vous cette œuvre ? Qu'en est-il de la version quatuor ?**

C'est une œuvre totalement unique ! À la fois inqualifiable et insurpassée ! Unique, car c'est la seule œuvre que je connaisse qui fasse s'enchaîner sept mouvements lents. Sept moments distincts pour se recueillir d'une manière différente, et méditer sur les derniers mots du Christ.

La version pour orchestre est admirablement instrumentée, variée et colorée, tandis que la version pour quatuor nous oblige au recueillement le plus total, dans la forme instrumentale la plus intime qui soit...

— **Vous allez diriger un programme Haydn en l'Église Saint-Michel des Lions, avec la Symphonie n°49, dite « La Passion ». L'inspiration religieuse ne paraît pas absente, mais une forme de chaleur ardente ne vous fait-elle pas penser que les intentions d'Haydn sont toutes autres ?**

Il est évident que la foi était vécue bien différemment au XVII^e et au XVIII^e siècle. Lorsque l'on écoute les œuvres religieuses de compositeurs

italiens ou autrichiens, on ressent en effet une ferveur et une vision assez « passionnée » de la liturgie. Parfois même, on a du mal à établir une frontière nette entre la musique de scène (d'opéra en l'occurrence) et la musique d'église. Haydn était un croyant fervent et il a écrit toute sa vie pour l'église, les offices etc... Ses œuvres sont ainsi sans concessions, et profondément humaines !

— **Vous venez régulièrement maintenant à l'Opéra de Limoges, ça y est, vous y avez donc vos marques !?**

C'est surtout un plaisir renouvelé de retrouver cette magnifique salle, son public et son orchestre, de pouvoir dialoguer avec lui, et l'envie de prolonger mon ancrage dans cette si belle région dans laquelle j'ai des attaches familiales fortes ! ■

CONCERT DU QUATUOR CAMBINI - PARIS
🕒 **Mer. 18/11/2020 - 20h30**

LES SEPT DERNIÈRES PAROLES DU CHRIST EN CROIX
DE HAYDN
Concert de la Loge - Dir. musicale : Julien Chauvin
Concert méditation mis en espace par Clarac Deloeuil > Le Lab
🕒 **Ven. 02/04/2021 - 20h30**

HAYDN, LA PASSION
Dir. musicale : Julien Chauvin
Eglise Saint-Michel des Lions / Limoges
🕒 **Mar. 08/06/2021 - 20h30**



— Pourquoi avoir décidé d'adapter l'histoire de *Didon et Énée* ?

Pour paraphraser Freud, je dirais que nous autres, artistes, souffrons de réminiscences, et que c'est dans notre travail artistique qu'elles s'expriment. Dans le cas de *From Dido & Aeneas*, je pourrais citer, dans le désordre de la mémoire : la production des *Troyens* de Berlioz au Châtelet en 2003 où j'étais à l'époque jeune assistante ; Callas, la chaleur et le bruit des mouches dans la *Médée* de Pasolini ; la photo du petit Aylan, 3 ans, réfugié syrien retrouvé noyé en 2015 dans ses petits vêtements d'enfant ; la lecture de *Salammbô* de Flaubert ; la découverte de Carthage et de ses ruines romaines de l'Afrique où l'on croit voir errer le fantôme de Didon ; l'opéra de Purcell *Dido & Aeneas* et l'air final de la mort de Didon qui est d'ailleurs repris à la fin du spectacle ...

Il y a des réminiscences de tout cela dans *From Dido & Aeneas* : dans les images, la musique et le livret.

Élevée dans une famille d'artistes, Juliette Deschamps est montée sur les planches dès l'âge de 7 ans à Londres, tout en s'initiant très tôt à la musique classique. Il se dégage d'elle une forme de liberté doublée d'un esprit d'entreprise qui la mènent à suivre une carrière éclectique : metteur en scène, vidéaste, actrice, auteur dramatique, réalisatrice d'albums et de bandes originales, et même programmatrice à ses heures... Accueillie en septembre 2018 à l'Opéra de Limoges avec *Un songe d'une nuit d'été*, elle revient cette saison avec *From Dido & Aeneas*, un concert vidéo inspiré de la légende de *Didon et Énée*.

— Didon louée comme modèle de chasteté, Didon amoureuse, Didon reine errante, Didon sacrificielle... Le personnage est riche et complexe, qu'est-ce qui vous parle le plus chez elle ?

Beaucoup de choses, à commencer par sa jeunesse ! On oublie souvent que les protagonistes de *L'Énéide*, comme ceux de beaucoup de grands textes et livrets, sont des adolescents. Pour des questions techniques (vocales à l'opéra, juridiques au théâtre), leurs rôles sont tenus par des adultes travestis de façon ... plus ou moins crédible ! Quand Adjani a tenu les rôles d'Agnès dans *L'École des femmes* puis d'Ondine à la Comédie-Française, elle avait dix-sept et dix-huit ans, cela a été une révélation extraordinaire, grâce à son talent bien sûr mais aussi parce que, tout à coup, on redécouvrait ces pièces et les situations qu'elles racontent vraiment. Mon parti pris dans *From Dido & Aeneas* a été de revenir au texte et de renouer avec l'âge des rôles : j'ai donc choisi de diriger à l'écran de très jeunes

acteurs pour raconter cette légende de deux adolescents manipulés par des dieux jaloux.

Didon est aussi un modèle de courage : elle fuit son pays et un frère violent, traverse les mers au péril de sa vie, et à partir de rien (une peau de bœuf) bâtit une des plus rayonnantes cités de la Méditerranée. Elle règne seule, malgré la cruauté et la jalousie. Elle affronte les regards et les rumeurs, lorsque jeune veuve, elle prend Énée pour amant. Abandonnée, elle préfère le suicide à un mariage forcé. Quelle liberté, quelle insolence ! Et quel message dans la Tunisie et le monde d'aujourd'hui ! Et puis, j'aime son entièreté : même après sa mort, lorsqu'elle revient devant Énée sous les traits d'un fantôme, elle ne lui pardonne pas. Et je vois dans cette absence de pardon beaucoup de droiture et de noblesse : il y a des choses en effet qu'on ne doit pas pardonner.

— Pourquoi vous être inspirée à la fois de *L'Énéide* de Virgile et de *Dido, first Queen of Carthage* de Christopher Marlowe pour le livret de *From Dido & Aeneas* ?

Ce sont deux textes qui m'ont marquée par la force de leurs images poétiques. Cela m'intéressait de m'appuyer sur deux sources très différentes de la légende de *Didon et Énée* : Virgile, un poète latin de la République romaine, et Marlowe, un dramaturge anglais de l'ère élisabéthaine - et de constater les libertés que ce dernier prend par rapport au premier, de la même façon que j'ai pris beaucoup de libertés par rapport à mes « sources » pour parvenir à un texte à la fois plus personnel et plus contemporain.

— En quoi le système de vidéomix que vous avez développé est-il novateur ?

J'ai commencé à filmer il y a vingt ans, lorsque je vivais au Mali, et cela fait plusieurs années que j'expérimente une façon nouvelle d'apporter l'image vidéo sur les scènes d'opéra et dans les

auditoriums symphoniques.

Dans le cas de *From Dido & Aeneas*, je voulais raconter l'histoire de *Didon et Énée* et j'ai tourné les images à Carthage avant même de savoir quels musiciens partageraient la scène avec moi, et avec l'idée que cela pourrait évoluer, qu'il serait intéressant d'explorer plusieurs répertoires musicaux à partir de cette légende.

Avec de la même banque d'images (j'ai sur scène plus de 200 séquences vidéo disponibles tournées avec les acteurs à Carthage), le système de vidéomix que j'ai développé me permet de m'adapter à toutes les formations, à tous les répertoires, à toutes les interprétations : je peux lancer en direct depuis la scène n'importe laquelle de mes séquences, à la seconde près et avec une infinité de combinaisons visuelles.

J'ai la chance de savoir lire la musique, ce qui me permet de suivre précisément une partition, un interprète ou un chef d'orchestre ... Rien n'est figé et c'est à chaque date un nouveau concert vidéo, avec une part excitante de création visuelle et d'improvisation sur le thème de *Didon et Énée*, selon que je m'entoure de musiciens classiques comme à Paris, d'un DJ comme à Lausanne ou d'un jazzman comme à New York !

— Fille de... Quel poids et quelles influences la trajectoire de vos parents a-t-elle sur votre travail et votre parcours ?

Très franchement, c'est une question qui obsède plus mes interlocuteurs que moi-même ! Depuis mon tout premier spectacle (*Era la notte* avec Anna Caterina Antonacci, créé en 2006), il est clair que l'esthétique que je porte et développe est très radicalement différente de la leur. Bien sûr, Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff sont deux artistes et deux personnalités qui ne cesseront de me marquer. Mais au moment de créer, les images qui se forment, les « réminiscences » que j'évoquais, viennent d'ailleurs - de la

peinture d'El Greco, des vidéos de Bill Viola ou de Matthew Barney, des films de Cassavettes, de mes années passées à Naples ou en Afrique ... Plus qu'une esthétique, ce qu'ils m'ont transmis assurément, et assez involontairement peut-être, c'est un savoir-faire : toute mon enfance, j'ai vu sécrire et se mettre en scène des spectacles, des acteurs être dirigés, des décors s'inventer... Cet apprentissage-là, je le revendique bien sûr : il a été précieux et même fondamental !

— On vous a vu à la mise en scène de grands opéras ces dernières années, et cela ne semble plus être dans votre actualité. Pourquoi ?

D'abord, j'ai toujours voulu décider moi-même des œuvres, du répertoire et des interprètes que je mettais en scène ; c'est pourquoi il est très exceptionnel finalement que j'accepte une « commande » d'opéra ! C'est peut-être une forme de luxe, ou de courage dans ce métier - à vous d'en juger ! Là, je viens d'accepter une proposition de travailler sur *Le Vaisseau fantôme* de Wagner ; il se trouve que c'est une œuvre à laquelle je réfléchis depuis longtemps et sur laquelle on me laissera la liberté d'explorer des formes nouvelles. Quel sens cela aurait-il de monter des opéras comme on le faisait il y a cinquante ans, avec autant de moyens et si peu d'élus ? Pour moi, aucun. Je préfère continuer d'inventer de nouvelles modalités de mises en scène et de circulation de ces œuvres magnifiques. La vidéo sur scène est une des réponses que j'explore mais pas la seule, et même si je ne cours pas après les productions, je n'ai pas cessé depuis quinze ans de créer et de faire le tour du monde avec mes créations. Quelle chance ! ■

FROM DIDO & AENEAS
performance vidéo de Juliette Deschamps
© Sam.08/05/2021 - 20h30

JULIEN DRAN

INVITÉ RÉGULIER DE L'OPÉRA DE LIMOGES

Le ténor Julien Dran est présent cette saison sur deux propositions artistiques : il participe à la création de *Faust nocturne* et revient quelques mois plus tard pour interpréter certains airs de *La Dame blanche*.

— Petit-fils et fils de ténor et de soprano, vous avez commencé très tôt la pratique musicale instrumentale, mais le chant semble être venu plus tardivement ?

J'ai essayé d'échapper à tout cela pendant des années, mais je n'y suis apparemment pas parvenu ! La musique omniprésente à la maison dès l'enfance, une initiation musicale précoce avec apprentissage du piano et du cor pendant des années m'ont donné envie de prendre le large. Je me suis engagé dans des études de commerce mais me suis assez vite ennuyé. Par curiosité, j'ai travaillé avec un professeur de chant que connaissaient mes parents. Ce fut une révélation, la découverte du son par la manière dont fonctionne le corps, la voix. J'ai entendu beaucoup de chanteurs depuis que je suis tout petit, mon oreille était déjà exercée. Je me suis alors consacré au chant, et j'ai suivi la filière du CNIPAL à Marseille.

— Vous dites vous sentir plutôt ténor lyrique, pouvez-vous expliciter ?

C'est un sujet qui peut être délicat étant donné que la perception de sa voix est toujours un peu faussée, c'est-à-dire qu'on a envie de chanter un certain répertoire, on essaie de se donner les moyens de le faire, seulement il y a des moyens techniques qu'on ne peut pas dépasser. Je ne chanterai jamais Calaf (dans *Turandot* de Puccini). J'ai chanté *Traviata*, *Lucia*, *Rigoletto*, *La Bohème*, des rôles qui demandent un certain investissement physique et une émission vocale certaine. J'ai commencé à chanter ténor léger, et j'ai chanté ténor lyrique léger quelques années avec Rossini. Placer sa voix correctement, garder cette voix à ce même endroit fait qu'on peut trouver certaines choses différentes dans sa voix. Ma voix se dirige vers le répertoire lyrique depuis quelques années. J'ai mûri, j'ai beaucoup chanté, j'ai bénéficié de beaucoup de conseils et j'ai eu la chance de travailler avec de très grands artistes. Tout cela contribue à mon évolution.



— Avez-vous pu construire votre répertoire ou bien êtes-vous allé là où les propositions vous menaient ?

Au tout début, j'ai fait l'erreur de suivre le travail qui arrivait vers moi. Depuis cinq ans, je construis mon répertoire de façon nette et précise. Je ne chante pas ce que je n'ai pas envie de chanter, je suis dans une petite agence, celle de mon père, c'est un choix qui m'a permis d'avoir moins de pression médiatique et de prendre mon temps. C'est important, même si la société nous encourage à aller vite. Je travaille aussi pour "grimper les échelons", notamment avec une autre agence internationale. La pression médiatique était un sujet délicat il y a quelques temps mais ce n'est plus vraiment le cas. Il y a d'autres ténors qui arrivent en permanence, on se fait rapidement remplacer. Je prends ce risque parce que je ne veux pas monter sur scène et ne pas être prêt, me sentir acculé face à un rôle trop dur pour moi. Chanter *Siegfried* est impensable : j'ai les notes, mais c'est autre chose au niveau de l'ampleur et de la puissance vocales, de l'endurance physique aussi. Il faut savoir où l'on se place. Chanter des rôles trop lourds pour moi implique de travailler ma technique très souvent, et les changements d'œuvres au cours de la saison sont particulièrement fatigants. Il est beaucoup plus sain pour la voix de garder vocalement le même répertoire dans l'année.

— Le rôle de Georges Brown dans *La Dame blanche* relève de l'emploi de « ténor de grâce » catégorie vocale qui appartient au passé. Quel regard portez-vous sur les modes successives des qualités recherchées dans les voix ?

C'est une très belle question. Mon grand-père a chanté ce même rôle, mais j'avoue mal connaître l'œuvre. Ténor de grâce a un peu disparu parce qu'on essaie de ne plus catégoriser les chanteurs. Je ne sais pas si c'est un problème de snobisme à un moment où être chanteur

français était presque une insulte. Il y a tout un pan du répertoire qui a été oublié et qui est redécouvert en partie. Je me souviens d'un *Lakmé* dont je pensais que le rôle serait facile à interpréter, et qui pour moi s'est avéré très difficile à chanter. Il faut à la fois de la force et beaucoup de douceur qui exige un gros travail. Lorsqu'on est habitué à travailler sur le muscle et les notes prégnantes, parvenir à de la souplesse requiert un travail différent. J'ai un profond respect pour les ténors que je n'ai pas pu voir sur scène, des Corelli, Kraus, Pavarotti et beaucoup d'autres, exceptionnels à leur façon. Il y a beaucoup de type de ténors différents qu'on catégorise assez vite en tant que ténor léger, ténor lyrique, ténor vériste, ou wagnérien.

— A Limoges vous aviez le rôle-titre de *Fra Diavolo* en 2011, vous avez chanté Gastone dans *La Traviata* en 2012, puis Nadir, premier rôle des *Pêcheurs de perles* en 2018. S'il est intéressant pour le public de pouvoir vous suivre, quel bénéfice trouvez-vous à revenir dans les opéras de région ?

Je pense que se concentrer uniquement sur les grosses maisons n'est pas la meilleure stratégie. Je n'ai pas peur des choses, mais je pense qu'il est bon de ne pas brûler les étapes. Peut-être que ça nuira à une carrière internationale éventuelle, je n'en sais rien, mais pour moi l'important est de bien faire mon travail. L'Opéra de Limoges est une très chouette maison, au niveau de la salle, de l'orchestre, de la programmation, il n'est pas besoin de se déplacer à l'Opéra de Paris pour voir de belles productions lyriques.

Fra Diavolo marque un rôle important pour moi, et puis c'est là que j'ai rencontré ma femme. Sur *Les Pêcheurs de perles*, on m'a offert un beau rôle, et j'ai appris aussi à apprécier les artistes du chœur, la plupart sont devenus des amis. J'ai sympathisé aussi avec Robert Tuohy, qui est un immense chef d'orchestre.

Plus globalement, je trouve essentiel de contribuer à faire vivre les théâtres régionaux dans lesquels le travail s'effectue de manière un peu plus artisanale.

— Dans quelle mesure votre physique sert votre carrière ?

Il faut être honnête, le physique de nos jours compte beaucoup à l'opéra. Cela ne devrait sans doute pas avoir autant d'importance, mais nous sommes filmés en permanence, il faut faire régulièrement de nouvelles photos, il faut se mettre en avant, être « bankable ». Je pense que l'idée derrière tout ça est de rendre l'opéra attrayant, et certains physiques sont jugés insuffisamment attrayants, même avec une voix sublime, c'est une question de marketing. Il faudrait que les chanteurs soient des top-modèles, je le déplore.

— Quels sont les sacrifices que vous êtes prêt à consentir pour votre carrière, et quelles sont vos limites ?

J'étais justement dans ces questionnements récemment avec ma femme qui est metteuse en scène, qui travaille beaucoup et pour qui les choses ne sont pas simples car la parité n'est toujours pas de mise.

Je vis mal d'être séparé de mon fils qui a 5 ans. J'essaye d'aménager ma carrière pour ne pas être trop loin d'eux. Chanter, être applaudi, apprécié du public, c'est formidable, mais il faut prendre garde à ne pas oublier le reste. J'ai mis certains freins, de manière consciente ou pas à ma carrière pour me permettre de voir mon fils grandir. Je ne recherche pas absolument la couverture médiatique, ça induit plus de contraintes qu'autre chose ; par-dessus tout, j'aime bien faire mon travail. Malgré cela, je ne refuse aucune belle opportunité, fusse t-elle dans mes moyens et dans le cadre que je me suis fixé par rapport à ma famille. Avant la crise sanitaire qu'a traversé le monde au printemps 2020, je devais par exemple auditionner à Genève, Zurich et Francfort pour de nouvelles ouvertures...

— Entre partenaires prestigieux, grands chefs, scènes internationales comme l'Opéra National de Paris où vous chantez chaque saison depuis 2016, qu'est-ce qui vous semble le plus important ?

Les partenaires prestigieux avec qui j'ai eu la chance de chanter sont en général des gens accessibles avec lesquels il est facile de parler. Ludovic Tézier, par exemple, a réussi le miracle d'être à la fois généreux, sympathique, drôle, en plus d'être un chanteur particulièrement excellent. Ça me donne le goût de le suivre, de ne pas m'enfermer dans une image de ténor inaccessible, mystérieux, et d'être tout simplement moi. C'est un point important de pouvoir rencontrer ces gens-là, de voir que ce ne sont pas des machines, mais des chanteurs qui ont aussi des inquiétudes.

Les grandes scènes permettent de travailler sur le stress. Quand on monte sur la scène de l'Opéra de Paris, on a peur de se tromper. L'appréhension passe, et ça devient un théâtre comme un autre. Quant aux grands chefs d'orchestre, ils sont influents, ils ont une connaissance approfondie de la musique. Bien s'entendre avec eux permet d'ouvrir des portes.

Ce qui m'importe le plus est le contact avec de grands partenaires, le fait de placer l'humain au centre des préoccupations. Les très grands chanteurs donnent tout sur scène, j'ai appris beaucoup en les regardant. Je désire les suivre. Cela demande de la patience, du questionnement, de la remise en cause personnelle, ce n'est pas simple. J'ai 36 ans et j'estime avoir encore dix ans pour progresser... ■

FAUST NOCTURNE
Création musicale de L. Ginoux, sur un texte d'O. Py
🕒 Mar. 10/11/2020 - 20h30
🕒 Mer. 11/11/2020 - 20h30
🕒 Jeu. 12/11/2020 - 20h30

LE MYSTÈRE DE LA DAME BLANCHE
Spectacle musical
🕒 Dim. 14/03/2021 - 15h



#zébrures d'automne

NKumba, la danse du frottement entre deux nombrils.

L'origine de la rumba congolaise remonte à cinq siècles lorsque les esclaves noirs africains débarquaient à Cuba lors, la traite négrière entre les XVI^e et XVIII^e siècles, avec la danse *Nkoumba*, danse du nombril prenant sa source en Afrique centrale, dans le Royaume Kongo et en République centrafricaine, dans le groupe ethnique « Bakongo ». La *Nkoumba* évoque symboliquement des travaux agraires et une sexualité virile. Les esclaves noirs de la Havane en feront une image de l'individu entravé qui veut se libérer, d'où son rythme rapide et la virtuosité des danseurs qui semblent s'affronter dans une joute.

Les colonisateurs espagnols suppriment l'Africanité de cette expression culturelle populaire *Nkoumba*, et se l'approprient en la baptisant *Rumba*.

Partie du Congo pour Cuba, la rumba de retour vers l'Afrique.

La rumba cubaine qui se développe au XIX^e siècle est composée d'un chant, des claves (deux bouts de bois) qui marquent son tempo, de trois tambours de différentes sonorités. Les maracas jouées par le chanteur de rumba marquent le temps fort de la musique et de la danse. La

rumba cubaine comporte des variantes : le Guanguanco, danse de charme ; le Yambu au rythme plus lent, évoquant l'allure des anciens ; la Columbia, très cadencée et plaintive renvoyant aux esclaves noirs des plantations de canne à sucre.

Puis, la rumba est revenue dans sa terre d'origine entre les années 1940 et 50, et les Africains se l'ont réappropriée. Avec le temps, les musiciens africains y intègrent



RAY LEMA

leur folklore et l'enrichissent d'autres courants musicaux.

La rumba se modernise avec l'African Jazz de Joseph Kabassélé vers la fin des années 50 qui introduit la guitare électrique et la trompette dans ce nouveau style. Puis la batterie viendra lui donner du tonus. Le Seigneur Rochereau et Franco Luambo apportent à la rumba congolaise ses lettres de noblesse avec des textes évoquant

les réalités quotidiennes de l'Afrique. La rumba intègrera d'autres courants musicaux tels que le Jazz, le Makossa, la Pop et la Soul.

Vers une inscription au patrimoine immatériel de l'UNESCO ?

La rumba congolaise va incarner une identité culturelle qui est celle des nouvelles générations africaines. En véhiculant un autre sens, les danses traditionnelles deviennent des danses populaires et modernes, tout en restant inscrites dans le patrimoine national. Cette culture, enracinée dans la tradition est sans cesse réinventée.

Les ministres de la culture de la République Démocratique du Congo et du Congo Brazzaville ont envoyé un dossier de candidature pour inscrire la rumba congolaise au patrimoine immatériel de l'UNESCO en mars 2020.

Il est à noter que la rumba cubaine a déjà été reconnue patrimoine mondial immatériel de l'UNESCO en 2016. La décision finale pour la rumba congolaise devrait être connue au printemps 2021. ■

FESTIVAL LES ZEBRURES D'AUTOMNE
© Du jeu. 24/09 au mar. 29/09/2020
à l'Opéra de Limoges

RUMBA CONGOLAISE PATRIMOINE MONDIAL ?

Dans la création *Congo Jazz Band* conçue et mise en scène par Hassane Kassi Kouyaté, sur un texte de Mohamed Kacimi, un groupe de musiciens raconte l'histoire musicale du Congo, et, à travers elle, la grande et terrible histoire de leur pays. Ainsi les musiciens nous font-ils voyager dans la mémoire congolaise et revivre le processus de la colonisation.

Quant à Ray Lema, il rend hommage dans son concert à une grande figure de la rumba congolaise Franco Luambo et son ensemble OK Jazz.



PRÉSENTATION DE SAISON NUMÉRIQUE

Mardi 1^{er} septembre 2020 - 19h

Retransmission en direct sur Youtube
@OperaDeLimoges et Facebook @OperaLimoges.
Rediffusion le mer. 02/09/2020 sur 7ÀLimoges

Les Zébrures d'automne

🕒 **Jeu. 24/09/2020 - 20h30**
🕒 **Ven. 25/09/2020 - 20h30**
🕒 **Sam. 26/09/2020 - 20h30**

Congo Jazz Band

Théâtre musical - Création

Mise en scène : **Hassane Kassi Kouyaté**
sur un texte de **Mohamed Kacimi**

Le spectacle retrace, en s'appuyant sur la musique congolaise, près d'un siècle d'histoire de l'exploitation coloniale du Congo belge qui a fait de cinq à huit millions de morts. De Léopold II, Roi des Belges obsédé par l'idée d'avoir une colonie jusqu'à l'assassinat de Patrice Lumumba, après l'Indépendance tant espérée, l'histoire du Congo est au cœur d'une spirale de violences, de guerres et de dictatures qui dure jusqu'à nos jours. Un trio féminin semi acoustique réunissant une guitariste, une percussionniste et une bassiste mène le spectacle. Ces musiciennes et chanteuses de diverses origines auxquelles s'ajoute un chœur de trois comédiens-chanteurs ont, au fil de leurs aventures musicales, embrassé différentes influences, d'Afrique mais aussi aux différentes influences, d'Afrique ou des Caraïbes, de la soul au funk.

Tarif unique : 15€

Env. 1h20 sans entracte - Grande salle

🕒 **Sam. 26/09/2020 - 16h30**

Le laboratoire du zèbre

Le laboratoire du zèbre est issu d'une collaboration entre l'Université de Limoges et Les Francophonies - Des écritures à la scène.

Un artiste invité par le Festival revient avec un chercheur sur les thèmes historiques, philosophiques, sociaux que questionne son spectacle.

Patrice Yengo (anthropologue politique), Arielle Nzoué Ngango (doctorante - Université de Limoges),



Mohamed Kacimi (auteur) et Hassane Kassi Kouyaté (metteur en scène) interviendront ensemble sur le thème de la colonisation. Cette thématique, appréhendée comme notre Histoire commune, permettra aux invités de discuter de son impact dans nos sociétés contemporaines tout en s'intéressant à sa connectivité avec le monde de la musique.

Gratuit / Foyer de l'Opéra de Limoges

🕒 **Mar. 29/09/2020 - 20h30**

Ray Lema

On rentre KO on sort OK

Concert

Ray Lema rend hommage à son aîné Franco Luambo, le père de la rumba congolaise et à son tout puissant OK jazz. « On rentre OK, on sort KO ! » telle était la devise de cet orchestre qui a révolutionné les musiques congolaises et fait danser toute l'Afrique.

Ray Lema poursuit avec fidélité son chemin aventureux sur les sentiers de la musique. Du classique au jazz, des rythmes traditionnels Kongo à ceux des Gnawas en passant par les chœurs bulgares, l'homme a décidé de faire transpirer tous ceux qui aiment ranger les musiques dans des cases !

Tarif unique : 15€

Env. 1h30 sans entracte - Grande salle

► *Patrimoine musical* p. 45

🕒 **Lun. 28/09/2020 - 14h30**

🕒 **Lun. 05/10/2020 - 14h30**

Céramique au féminin #1

Visite thématique

Au Musée national Adrien Dubouché, en lien avec notre programmation autour des figures féminines : *Céramique au féminin : ouvrières de la porcelaine.*

À partir de 5,50€ - Rens. 05 55 33 08 50

🕒 **Mar. 06/10/2020 - 20h30**

Gillot / Rudy Impressions dansées

Récital dansé

Piano : **Mikhaïl Rudy**

Danseuse : **Marie-Agnès Gillot**

Deux artistes internationaux de haut niveau : l'une, ancienne danseuse étoile de l'Opéra de Paris, mais aussi chorégraphe, comédienne, égérie de Repetto... L'autre, pianiste d'origine russe de renommée internationale, écrivain, réalisateur.

Marie-Agnès Gillot et Mikhaïl Rudy nourrissent la même curiosité artistique. Une curiosité qui les a conduits à explorer différentes formes d'art et à réaliser de nombreux projets innovants.

C'est ce dénominateur commun qui guide leur prestation scénique avec des oeuvres des compositeurs Glass, Satie, Ravel, Chopin, Einaudi...

Tarifs de 15€ à 35€

Env. 1h15 sans entracte - Grande salle

🕒 **Jeu. 08/10/2020 - 20h30** 🎧 🖐

🕒 **Ven. 09/10/2020 - 14h30 (Sco)**

The Phantom of the Opera

Ciné concert

Film de Rupert Julian (1925)

Avec Lon Chaney, Mary Philbin et Norman Kerry

Guitare, clavier, chant :

Matthieu Goudot

Basse, basse électrique, clavier :

Patricio Lisboa

Batterie, percussions, effets sonores :

Guillaume Arbonville

Le groupe *Living Ruins* a travaillé au service d'une œuvre cinématographique qui est en adéquation avec son univers musical. Non seulement la musique est un élément essentiel de l'intrigue, mais ce film se prête également à merveille à la composition d'une œuvre qui se situe dans le répertoire du rock expérimental. L'axe principal de cette création est de mettre en relief l'atmosphère mystérieuse, lugubre, violente, toute en tension, et de donner du sens aux différents niveaux de lectures de cette œuvre.

La tonalité inquiétante, volontairement macabre et l'aspect excessif des images inspirent une musique tantôt lancinante tantôt explosive, allant de la crispation au relâchement. Elle met en exergue la tension constante qui existe entre les deux mondes qui s'affrontent au sein de l'Opéra Garnier, celui de la surface et celui des souterrains et insiste sur la porosité de leur frontière.

Tarifs de 10€ à 25€

Env. 1h30 sans entracte - Grande salle

🕒 **Sam. 17/10/2020 - 20h30**

🕒 **Dim. 18/10/2020 - 15h**

Opéra, revivre aux grands airs

Orchestre de l'Opéra de Limoges

Direction : **Philippe Forget**

avec : **Diana Axentii** (soprano), **Mathieu**

Justine (ténor) et **Anas Séguin** (baryton)

À l'initiative du service culturel de l'Université en partenariat avec l'Opéra de Limoges, la Faculté de Médecine/Pharmacie et le CHU de Limoges, la soirée *Revivre aux grands airs du 17 octobre* est organisée pour rendre hommage aux étudiants et aux internes qui se sont spontanément portés volontaires lors de la crise sanitaire du printemps 2020, et dont l'action a été déterminante dans la maîtrise de l'épidémie.

Venir s'asseoir dans le noir et se laisser emporter : rideau rouge, dorures, lustres étincelants, musiciens en habits, chanteurs talentueux, héroïnes sublimes, évocation de l'amour, des sentiments : l'opéra ou une possibilité d'ailleurs. Un monde de rêve que nous souhaitons offrir à tous et proche de vous, grâce à ce concert bâti autour d'airs emblématiques du répertoire lyrique.

Au programme : Rossini, Donizetti, Mozart, Bizet Offenbach... !

Tarifs de 15€ à 35€

Env. 1h30 sans entracte - Grande salle

🕒 **Dim. 25/10/2020 - 15h**

#Concertsolidaire

Chansons sans postillon

Floriane Duroure, Lynda Bisch (chant) et Thierry Barone (contrebasse)

Plus rien ne peut se dérouler comme avant dans ce théâtre musical. Chant sans projection, musique sans paroles, texte sans consonnes, les chansons sont garanties sans postillon.

Musiques de Bach, Delibes, Juliette...

suivi de

Opéra sans voix

avec Albi Binjaku (violon), Valérie Brusselle (violon), Estelle Gourinchas (alto), Julien Lazignac (violoncelle), Thierry Barone (contrebasse)

Éclipsée par la célébrité de leurs opéras et par l'étiquette "compositeur lyrique" de leur auteur, la musique de chambre de Rossini, Donizetti, Verdi est d'une incroyable richesse. Elle porte en elle toute la dramaturgie et la vitalité présentes dans leurs opéras.

Tarif unique : 10 €

Env. 1h30 - Foyer de l'Opéra de Limoges

▼ L'ORCHESTRE DE L'OPÉRA DE LIMOGES





Festival Eclats d'Email Jazz Edition 2020

Ⓞ **Jeu. 19/11/2020 - 20h30**
Kellylee Evans

Kellylee Evans, voix / Hervé Samb, guitare / Stéphane Castry, basse / Tilo Bertholo, batterie

Kellylee Evans est considérée comme l'une des plus belles voix de sa génération. Cette chanteuse canadienne rencontre le jazz très tôt et décide d'en faire sa carrière dans les années 2000. Elle livre un répertoire aux frontières du Jazz, du soul et du groove, le tout avec talent et générosité, sans oublier de conserver l'identité qu'elle s'est forgée jusqu'à présent, et qu'elle ne cesse d'explorer.

Ⓞ **Ven. 20/11/2020 - 20h30**

James Carter "Organ Trio"

James Carter, saxophone / Gerard Gibbs, orgue / Alex White, batterie

La virtuosité singulière de James Carter fait de lui le chef de file de la nouvelle génération du saxophone. Son jeu nomade affirme le droit à une liberté de circulation entre les sons et les époques. Avec son Organ Trio, il donne un portrait de la scène jazz de Détroit, à la fois ancrée dans ses racines et tournée vers l'avenir.

Ⓞ **Sam. 21/11/2020 - 20h30**

Toni Green

Toni Green, chant / Thomas Planque, basse / Timothée Bakoglu, claviers / Michael Robinson, chœur / Paul Heroux, batterie / Nn, Guitare

Toni Green fait partie des secrets les mieux gardés de la sphère Soul actuelle. Originaire de Memphis où elle a longtemps œuvré dans l'entourage du grand Isaac Hayes, elle s'impose désormais comme la figure de proue d'une Soul qui affiche son actualité tout en préservant l'héritage d'Aretha Franklin, Etta James ou Sharon Jones.



Ⓞ **Sam. 28/11/2020 - 20h30**

JP Bimeni & The Black Belts

Jean Patrick Bimeni, chant / Alejandro Larraga, claviers / Rodrigo Ulises, batterie / Pablo Cano, basse / Fernando Vasco, guitare / Rafael Diaz, saxophone / Ricardo Martinez Losa, trompette

Originaire du Burundi et émigré à Londres au début des années 2000, JP Bimeni participe à des jam sessions avec le groupe de Roots Manuva et fréquente la nouvelle scène soul britannique. Il est repéré et associé en 2013 au groupe The Black Belts pour enregistrer un premier album, *Free Me*. Ses chansons sont portées par un groove qui évoque les classiques des années 60, et sont directement inspirées des expériences extraordinaires mais aussi parfois tragiques que la vie lui a réservé. *Free Me* devient alors la bande-originale de sa vie...

Ⓞ **Dim. 29/11/2020 - 17h**

Erik Truffaz

Erik Truffaz, trompette / Benoît Corboz, piano et claviers / Marcello Giuliani, basse

Au fil des titres de *Lune Rouge*, Erik Truffaz propose un voyage musical lyrique où la trompette poétique incite à une rêverie électro-groovy irriguée de sonorités électroniques vintage. L'oreille oscille entre hallucinations pulsatiles et apesanteur flottante.

Tarif unique : 28 € par spectacle

Grande salle

Ⓞ **Ven. 06/11/2020 - 18h30**

Conférence

Par Alain Voirpy

"Faust : Beethoven, Schubert, Berlioz, Schumann... un mythe en musique."

Gratuit - Foyer du public / Sur réservation

Ⓞ **Sam. 07/11/2020 - 14h**

Le costume... sous toutes ses coutures !

Musée des Beaux-Arts de Limoges

Visite-atelier inédite dans les collections du Musée avec Nelli Vermel, cheffe costumière à l'Opéra. Suite à la visite, réalisez votre propre maquette de costume à partir de silhouettes dessinées sur papier, à customiser à l'envi !

Tarif : Droit d'entrée au musée + 1€

Rens./réservation : 05 55 45 98 10

Ⓞ **Lun. 09/11/2020 - 17h30** 🦿

Dans le décor !

Rencontre avec l'équipe artistique de *Faust nocturne*

Gratuit / Sur réservation

Ⓞ **Mar. 10/11/2020 - 20h30**

Ⓞ **Mer. 11/11/2020 - 20h30**

Ⓞ **Jeu. 12/11/2020 - 20h30** 🦿 AD

Faust nocturne

Création

Création d'après le texte éponyme d'Olivier Py (ed. Actes Sud). Musique de **Lionel Ginoux**, commande de l'Opéra de Limoges

Mise en scène, scénographie, costumes, lumières : **Claude Brumachon** et **Benjamin Lamarche** / C^{ie} **Sous la peau**
Réalisation lumières : **Ludovic Pannetier**
Supervision musicale : **Robert Tuohy**

Chanteurs : **Nicolas Cavallier, Jérôme Boutillier, Camille Schnoor, Julien Dran, Thibault de Damas, Cécile Galois, Ambroisine Bré**

Danseurs : **Steven Chotard, Martin Mauriès, Cristian Hewitt**

Comédiens : **Adrien Ledoux, Nn, Nn**

Musiciens : violons : **Albi Binjaku, Jelena Jeskin** / alto : **Estelle Gourinchas** / violoncelle : **Julien Lazignac** / Piano : **Elisabeth Brusselle**
Nouvelle production de l'Opéra de Limoges, en coproduction avec la Compagnie Sous la peau

"Les dernières heures d'un Faust qui a trop aimé ; il ne lui reste plus que sa chambre, un

manuscrit inédit, le jeu des miroirs obscurcis et un ancien amant, Grand Malheur, devenu rabatteur. Ce dernier lui amène un ultime réconfort en la personne d'Ariel, jeune prostitué roumain.

Faust est l'aventure spirituelle rendue lisible par la douleur de la littérature. Les thèmes stylistiques, comment écrire, y sont confondus avec le sens même de l'existence humaine, quoi écrire. Il s'agit donc de montrer l'aventure poétique non pas comme une somptueuse virtuosité langagière, comme une danse d'autant plus élégante qu'elle célèbre l'arche vide, mais comme la seule, l'unique alternative à la religion. Vivre poétiquement se décline ici non dans la jeunesse des prophètes mais dans la méditation sur la mort d'un poète trop célèbre.

Faust est un poète trop connu, il a un secret qui est Grand Malheur et qui veille sur son imposture. L'imposture est la clef de voûte de leur chapelle. Faust n'est pas le poète de la joie qu'il prétend. Vient alors Ariel, qui n'est pas un discours sur la joie mais la Joie même. Les trois personnages doivent alors combattre, combattre pour nier ou accueillir la possibilité d'un vivre lumineux." Olivier Py

► *Théma Faust* p. 16

Tarifs de 15€ à 35€

Env. 1h20 sans entracte - Grande salle

Certaines scènes peuvent heurter la sensibilité des spectateurs

Ⓞ **Dim. 15/11/2020 - 15h**

#Concertsolaire

Voyage musical d'Amerique Latine

Penelope Denicia (soprano) / **Johanna Giraud** (mezzo) / **Josue Miranda** (ténor) / **Grégory Smoliy** (basse) / **Alexander Cardenas** (violon) / **Elisabeth Brusselle** (piano)

Matinée romantique à la découverte de la musique classique mexicaine de la première moitié du XX^e siècle.

Tarif unique : 10 €

Env. 1h - Foyer de l'Opéra de Limoges

Ⓞ **Mer. 18/11/2020 - 20h30**

Quatuor Cambini

Concert

J. Haydn - *Opus 64 n°6 en mi b M*
W.A. Mozart - *Quatuor prussien n°22*
C. Gounod - Petit florilège

Le Quatuor Cambini - Paris, venu à Limoges en 2018 pour un concert Haydn, est un des rares quatuors à cordes à jouer sur instruments d'époque. Il est reconnu pour ses interprétations d'Haydn, Mozart, Beethoven ou encore Mendelssohn. Les *quatuors opus 64* de Haydn, dédiés au violoniste Johann Tost, ont été écrits en 1790. Il s'agit un

recueil raffiné, riche de sonorités captivantes et de modulations peu orthodoxes. Les trois *quatuors prussiens* (K 575, 589 et 590), commandés par le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, voient le jour suite au séjour de Mozart à Potsdam en avril 1789. Le « Petit quatuor » de Gounod aurait été composé autour de 1875. Les autres quatuors datent des années 1889-1892. Gérard Condé, compositeur et critique musical français, considère que le *Quatuor en la mineur* était « le plus personnel et le plus abouti des cinq » en opposition à la « sèche abstraction du sol mineur », bien éloigné de la mélodie lyrique de ses célèbres opéras.

Tarifs : de 10€ à 25€

Env. 1h30 sans entracte - Grande salle

Ⓞ **Sam. 21/11/2020 - 15h**

Rendez-vous d'Aliénor

Dans les coulisses de la création d'*Aliénor Allah i nour, Reines de lumière* présentation du projet scénographique et des costumes.... Avec Marilène Bastien.

Gratuit - Foyer du public / Sur réservation

Ⓞ **Mer. 25/11/2020 - 18h30**

Rencontre

Autour du spectacle *Clartés Obscures*

Rencontre avec Jean-Philippe Clarac et Olivier Deloeuil.

Gratuit - Foyer du public / Sur réservation

Ⓞ **Ven. 27/11/2020 - 20h30**

Gounod, Faust d'orchestre

Orchestre de l'Opéra de Limoges

C. Gounod

Marche funèbre d'une marionnette
Ballet de *Faust* suite orchestrale
Symphonie n°2 en Mi bémol majeur

Direction : **Nicolas André**

L'art lyrique français doit beaucoup à Gounod, qui au milieu du XIX^e siècle, crée un style différent du bel canto italien et du romantisme de Wagner. Son *Faust* a été longtemps l'opéra le plus joué dans le monde. S'il est connu pour ses opéras et ses mélodies, il l'est moins pour ses œuvres symphoniques et religieuses.

La *Symphonie n°2* fut composée en 1855 et la critique loua une fois encore le compositeur pour son romantisme tempéré, tourné vers le classicisme. L'influence de Beethoven est de l'avis de tous très présente.

Composée en 1852, *La Marche funèbre d'une marionnette* est une parodie légère, subtil décalage entre l'austérité des funérailles et le cortège ubuesque d'une troupe de marionnettes. Elle aurait été inspirée par Henry Chorley, personnage haut en couleur et traducteur des mélodies de Gounod en Angleterre. Cette pièce devint célèbre grâce à son utilisation à la fin des années 1950 dans le générique des 268 épisodes de la série *Alfred Hitchcock présente*. Ce concert sera dirigé par le jeune chef Nicolas André qui fut l'assistant musical de Kent Nagano au Staatsoper de Hambourg entre 2018 et 2020.

Tarifs de 15€ à 35€

1h30 sans entracte - Grande salle



12 > 13 NOVEMBRE 2020

OPÉRA DE LIMOGES

tables rondes / conférences / ESSpresso culture / ateliers

entreprendreculture-nouvelleaquitaine.fr
la-nouvelleaquitaine.fr
#EntreprendreCultureNouvelleAquitaine

En partenariat avec : l'Aldas, Pôle emploi spectacle, AGE&CO - Pôle Culture et Richesses humaines, le RMA, la CRESS Nouvelle-Aquitaine, la MCNA...

Journée réservée aux professionnels

Ces temps fort organisé par L'A. Agence culturelle Nouvelle-Aquitaine a vocation à rassembler les acteurs culturels pour valoriser les initiatives et la vitalité du secteur. Dans un contexte de crise sanitaire, L'A. et ses partenaires, réunis en comité de programmation, vous proposent de prendre de la hauteur, partager vos pratiques et créer des espaces de solidarité et de coopération à travers divers rendez-vous, en présentiel et à distance.

Composez votre programme et contribuez sur des thématiques telles que la qualité de vie au travail, les conditions de travail, la transition numérique, la transition écologique...

*Programme disponible sur :
entreprendreculture-nouvelleaquitaine.fr*



Mer. 02/12/2020 - 18h30

Conférence

Par Alain Voipry

"Le religieux dans la musique."

Gratuit – Foyer du public / Sur réservation

Sam. 05/12/2020

de 15h à 18h sans interruption

Clartés obscures

Octonaires de la vanité et de l'inconstance du monde

Un concert-installation de Clarac-Deloeuil > le lab
En hommage à Christian Biet

Chœur de l'Opéra de Limoges
Textes d'Antoine de Larroche
Chantdieu, Simon Goulard et Joseph Du Chesne
Musiques de Paschal de l'Estocart et Claude Le Jeune

Musique vocale *a capella* de la fin du XVI^e siècle, les *Octonaires de la Vanité du Monde* sont de courts poèmes de 8 vers, d'inspiration calviniste, qui enseignent le détachement nécessaire par rapport aux difficultés du monde et à ses vanités. De forme volontairement simple, ces petits poèmes expriment une réalité profonde. Associant de 2 à 6 voix simultanées, les *Octonaires* proposent une polyphonie savante, destinée à être chantée dans des cercles privés, comme des supports musicaux pour des exercices de méditation individuelle. Aujourd'hui, l'écoute « à l'aveugle » d'une sélection d'*Octonaires* renvoie immédiatement chacun de nous à son rapport aux épreuves, à l'isolement, en même temps qu'elle nous invite à une réflexion pleine d'espérance sur notre contemporaine Humanité. Le concert est conçu dans une forme plastique et cyclique, expérience musicale et sensorielle.

► *Sujet – Les Octonaires (...) p. 66*

Tarifs de 10€ à 25€

Cycle d'une heure sans entracte – Grande salle

Chaque spectateur reçoit un billet pour un cycle d'une heure avec un horaire d'entrée et un horaire de sortie de la salle.

Lun. 07/12/2020 - 14h30

Lun. 14/12/2020 - 14h30

Céramique au féminin #2

Visite thématique

Au Musée National Adrien Dubouché, en lien avec notre programmation autour des figures féminines : *Céramique au féminin : l'analyse de l'œuvre* #6.

À partir de 5,50€ – Rens. 05 55 33 08 50

Ven. 11/12/2020 - 20h30

Les Adieux de Wotan et le monde du Lied

Récital

Baryton basse : Vincent Le Texier
Piano : Ancuza Aprodu

En quoi les textes mis en musique par Loewe, Schumann ou Wolf font-ils écho à ce dont nous parle le chef d'œuvre hors dimensions qu'est la *Tétralogie* de Wagner ? Le récital tisse des correspondances entre l'univers du Lied et les adieux de Wotan à sa fille Brünnhilde, point central de cet *Anneau du Nibelung* dont ils concluent la première journée. Vincent Le Texier, considéré comme l'une des plus belles voix de baryton français, travaille depuis plusieurs années sur le rôle de Wotan, une véritable passion qui l'amène à concevoir ce récital avec Ancuza Aprodu, pianiste soliste à la carrière internationale.

Tarifs de 10€ à 25€

Env. 1h sans entracte – Grande salle

Lun. 14/12/2020 - 10h (sco)

Lun. 14/12/2020 - 14h30 (sco)

Bonobo

Mini Ciné-concert

Compagnie Fracas

Musicien : Sébastien Capazza

Au beau milieu d'une vaste forêt faite d'arbres millénaires et d'animaux de toutes sortes, nous suivons les tribulations de cet enfant sauvage qui vit, en parfaite harmonie avec la nature. Son meilleur ami est un petit singe avec qui il semble avoir toujours vécu, libre et spontané. Grimper à mains nues, sauter de branche en branche... ce petit paradis sur terre est leur royaume, et ils le connaissent par cœur. Jusqu'au jour où... Seul sur scène, Sébastien Capazza navigue entre guitares, saxophones, gongs, percussions, ... et les dessins originaux d'Alfred projetés simultanément. À mi-chemin entre BD concert et ciné-concert...

Tarifs scolaires (5€ / 8€)

40 min sans entracte

NOUVEAUTÉ AU BAL : VISITE THÉMATIQUE « FEMME, FEMME, FEMMES »

Une nouvelle visite thématique s'invite au BAL pour découvrir les collections permanentes sur le thème de la femme dans l'art et dans tous ses états : artiste, mère, amante, vierge, muse... Elle fait écho à l'exposition temporaire accueillie au musée en cette fin d'année intitulée *Valadon et ses contemporaines* et résonne jusqu'à l'Opéra dont la saison est également tournée vers la femme et les femmes...

Renseignements et séances au 05 55 45 98 10 ou sur museebal.fr

Mer. 23/12/2020 - 20h30

Beethoven, Ludwig's Christmas

Orchestre de l'Opéra de Limoges

A. Copland - *Suite Appalachian Spring*
L. Beethoven - *Symphonie N°5*
Direction : Robert Tuohy

Avec Beethoven et Copland, la musique accède au sommet de l'expression et de l'émotion. Lorsque le compositeur américain recrée un folklore imaginaire des Appalaches, il érode les frontières entre musique populaire et musique savante. Seule s'entend une musique profondément humaine dont la masse orchestrale et la palette sonore colorée accentuent la beauté et la fraîcheur.

A contrario, Beethoven apporte dans sa 5^e *Symphonie* – icône absolue de la musique – une dimension dramatique jamais atteinte jusqu'alors en musique symphonique. Par l'énoncé réitéré du motif inaugural tellement imposant – le fameux « pom pom pom pom » –, il crée l'expression d'un conflit entre un élément oppressant (les coups du « destin à la porte ») et l'Homme.

Tarifs de 15€ à 35€

1h45 sans entracte – Grande salle

Dim. 27/12/2020 - 17h

#Concertsolaire

Ce que la nuit nous murmure

Ludmila Boutkova, Nathalia Kraviets, Xu Fang, Joanna Giraud (chant), Floriane Duroure (narratrice), Juliette Armagnac (plasticienne, vidéaste) / Lynda Bisch (chorégraphie) / Anne-Louise Bourion (piano)

Les dessins, collages et jeux de couleurs projetés en direct illustrent une approche résolument contemporaine du travail vocal.

Musiques de Steve Reich, Thierry Machuel, Roland Auzet.

Tarif unique : 10 €

Env. 1h – Foyer de l'Opéra de Limoges

#Vu pour vous

RUSALKA



▲ LAC DE VYSOKA

En 1992, j'ai eu la chance de rencontrer Helena Horalwova au château de Dobris situé à 40 km au sud de Prague. Cette artiste lyrique avait chanté le rôle de Rusalka à l'Opéra de Prague ; de plus, son grand-père était le cousin de Dvořák. Cette heureuse rencontre m'a donc permis de découvrir Vysoka, ce village de Bohême centrale où Dvořák possédait une maison de campagne. Il y séjournait régulièrement ; ses activités favorites étaient le jardinage, l'élevage des pigeons et... la composition. Vysoka est entouré de forêts profondes parsemées de petites pièces d'eau mystérieuses et féériques qui ont fortement inspiré le compositeur de *Rusalka*. Ce conte lyrique et aquatique a été créé à Prague le 31 mars 1901. C'est le plus connu des dix opéras de l'auteur de la *Symphonie du Nouveau Monde*. Le livret s'inspire de l'*Undine* de l'écrivain romantique allemand Friedrich de la Motte-Fouqué.

La metteuse en scène allemande Nicola Raab nous propose une version intellectualisée soutenue par un dispositif cinématographique ingénieux. Le prélude orchestral, évocation de l'eau, de la forêt et de la sorcellerie, est accompagné d'une vidéo écumante qui nous conduit au bord du lac où est assise l'ondine Rusalka, triste et pensive. Elle est amoureuse d'un jeune prince et voudrait prendre forme humaine pour l'épouser. Elle confie son désir à la lune dans l'air le plus célèbre de l'ouvrage, les éclairages argentés accentuant le côté onirique et surnaturel de la scène.

Rusalka va ainsi sortir de son milieu aquatique sécurisé pour être accueillie à l'acte II dans le château du Prince, c'est-à-dire dans le monde des humains, le monde de la civilisation et des mœurs. La scénographie



Opéra d'Antonín Dvořák en 3 actes

Sur un livret en tchèque de Jaroslav Kvapil

Version pour orchestre de chambre de Marián Lejava

Direction musicale : Pavel Baleff

Cheffe assistante : Anne-Louise Bourion

Chef de chant : Jan Krejcik

Mise en scène : Nicola Raab

Assistante : Angela Kleopatra Saroglou

Scénographie : Julia Muer

Réalisation costumes : Raphaela Rose

Lumières : Bernd Purkrabek

Assistante lumières : Stéphanie Erb

Vidéaste : Martin Andersson

Rusalka : Ruzan Mantashyan

Le prince : Adam Smith

Vodnik : Rafal Pawnuk

Princesse étrangère : Marie-Adeline Henry

Ježibaba, sorcière : Marion Lebègue

Premier esprit des bois : Alexandra Marcellier

Deuxième esprit des bois : Aliénor Feix

Troisième esprit des bois : Caroline Meng

Garde forestier : Marc Scoffoni

Garçon de cuisine : Yete Queiroz

Orchestre de l'Opéra de Limoges

Chœur de l'Opéra de Limoges

(dir. : E. Ananian-Cooper)

Ven. 29/01/2021 - 20h30

Dim. 31/01/2021 - 15h

Mar. 02/02/2021 - 20h30

devient alors plus concrète : une pièce aux formes géométriques d'un blanc éclatant et froid qui contraste avec le monde fantastique et obscur des ondines. Dans ce lieu hostile, Rusalka découvre la Princesse étrangère qui représente son double positif. Cet univers concret fait que l'ondine n'est pas à sa place, n'ayant plus les moyens de s'exprimer. Cette incommunicabilité entre le Prince et Rusalka conduit l'ondine à replonger dans les eaux du lac (acte III). Dans leur ultime et poignant duo, le Prince implore le baiser qui met fin à ses jours et Rusalka disparaît dans les ondes sur le thème de la Nature présent dans l'ensemble de l'opéra.

Les solistes, le chœur et l'orchestre servent au mieux ce pilier du répertoire tchèque. De plus, l'originalité de cette coproduction (Opéra de Rhin, Opéra de Limoges) réside dans l'intrication entre l'écran et le plateau. ■

Alain Foucher

Abonné de l'Opéra de Limoges

Alain Foucher est allé découvrir ce spectacle à l'Opéra National du Rhin en octobre 2019.



🕒 **Mar. 12/01/2021 - 20h30**

Eben Trio

Concert

B. Martinů - *Piano trio H.327*
L. Janáček - *Piano Trio "Kreutzer Sonaté"*
A. Dvořák - *Piano trio op.90 "Dumky"*
Terezie Fialová, piano / **Roman Patočka**, violon / **Jiří Bárta**, violoncelle.

Fondé en 2003, le trio Eben s'est constitué sous l'impulsion d'étudiants de la *Hochschule für Musik und Theater* de Hambourg.

Il se produit régulièrement en République Tchèque, Slovaquie, Hongrie, Russie, Autriche, en France, au Portugal, en Italie, en Espagne et aux Etats-Unis, et il est l'invité régulier des Festivals Allegro Vivo, Moravian Autumn et Emmy Destinn, de Prague, des Flâneries Musicales de Reims, de l'Auditorium du Louvre, de Vienne, Budapest et Washington.

Tarifs de 10€ à 25€
Env. 1h30 sans entracte - Grande salle

🕒 **Sam. 16/01/2021 - 15h**

Rendez-vous d'Aliénor

Dans les coulisses de la création d'*Aliénor Allah i nour, Reines de lumière* : analyse musicale de la partition avec Alain Voirpy.

Gratuit - Foyer du public / Sur réservation

🕒 **Dim. 17/01/2021 - 15h**

#Concertsolaire

Brahms en quatuor

Marine Boustie (soprano) / **Jyia Park** (Mezzo) / **Jean-Noël Cabrol** (ténor) / **Edouard Portal** (baryton-basse) / **Elisabeth Brusselle** (piano)

L'essence de l'art vocal du maître de la musique romantique allemande.

Tarif unique : 10 €
Env. 1h - Foyer de l'Opéra de Limoges

🕒 **Dim. 17/01/2021 - 16h**

Disney en Concert

Concert au Zénith de Limoges

Orchestre de l'Opéra de Limoges
Pour ce ciné-concert inédit, le spectateur embarquera dans un voyage inoubliable, accompagné par

l'Orchestre de l'Opéra de Limoges et de 4 chanteurs, au cœur d'une rétrospective où ne manquera aucune des œuvres marquantes des studios Disney. De *La Petite Sirène*, à la *Reine des Neiges* en passant par *Le Roi Lion*, *Aladdin*, *Le Livre de la Jungle*, *Raiponce* et *La Belle et la Bête* diffusés sur écran écran géant.

► *Connivences - P. Forget* p.34

Tarif préférenciel abonnés : 45€
Zénith de Limoges

🕒 **Lun. 25/01/2021 - 14h30**

🕒 **Lun. 01/02/2020 - 14h30**

Céramique au féminin #3

Visite thématique

Au Musée National Adrien Dubouché, en lien avec notre programmation autour des figures féminines : *Céramique au féminin : la femme au XVIII^e siècle*.

À partir de 5,50€ - Rens. 05 55 33 08 50

🕒 **Lun. 25/01/2021 - 17h30** ➡

Dans le décor !

Visite guidée des décors

Rencontre avec l'équipe artistique de *Rusalka*.
Gratuit - Foyer du public / Sur réservation

🕒 **Mer. 27/01/2021 - 18h30**

Conférence

Par Alain Voirpy

"Dvořák ou la Bohême au cœur de l'Europe."

Gratuit / Sur réservation

🕒 **Ven. 29/01/2021 - 20h30**

🕒 **Dim. 31/01/2021 - 15h** ➡ AD

🕒 **Mar. 02/02/2021 - 20h30**

Rusalka

Opéra

Version pour orchestre de chambre de Mariàn Lejava

Rusalka, une créature des eaux avoue à son père l'Ondin (qui ici n'est pas maléfique comme l'Ondin du poème symphonique du même compositeur) qu'elle est amoureuse d'un prince. Elle fait part de ses sentiments à la lune. En présence de la sorcière Ježibaba, elle accepte ensuite d'être muette en échange d'un amour possible avec le prince. Malheureusement, celui-ci s'intéresse à une princesse étrangère et la délaisse. S'ensuivra une fin tragique pour Rusalka ainsi

que pour le Prince pris de remords.

- *Vu pour vous* p. 51
- *Sujets - Rusalka (...)* p. 68
- *La BD de Barek ...* p. 100

Tarifs de 30€ à 65€
Env. 3h20 entractes compris - Grande salle

🕒 **Sam. 06/02/2021 - 15h**

Rendez-vous d'Aliénor

Dans les coulisses de la création d'*Aliénor Allah i nour, Reines de lumière* : découverte du processus de création des costumes avec Nelli Vermel.

Gratuit - Foyer du public / Sur réservation

🕒 **Dim. 07/02/2021 - 15h**

#Concertsolaire

Quintette "À ma Nation"

Albi Binjaku, **Valérie Brusselle** (violons) / **Estelle Gourinchas** (alto) / **Antoine Payen** (violoncelle) / **Pascal Schumpp** (contrebasse).

Quintette n°2 en sol majeur opus 77 "à ma nation" de Dvořák

Tarif unique : 10 €
Env. 1h - Foyer de l'Opéra de Limoges

🕒 **Ven. 12/02/2021 - 17h**

Après-midi en famille

Présentation du programme *Dvořák, avis de Bohême* avec Robert Tuohy, chef d'orchestre.

Gratuit - Foyer du public / Sur réservation

🕒 **Ven. 12/02/2021 - 20h30**

Dvořák, avis de Bohême

Orchestre de l'Opéra de Limoges

A. Dvořák

Concerto pour violoncelle et orchestre en si mineur op. 104 B191
Symphonie n°7 en ré mineur op. 60 B141

Direction : **Robert Tuohy**
Violoncelle : **Victor Julien-Laferrière**

Dernier concerto écrit par Dvořák, *Le concerto pour violoncelle et orchestre* est probablement le plus abouti, ses premières tentatives (*Concerto pour piano op. 33* et *Concerto pour violon op. 53*) ayant



été critiquées pour la prédominance imposante de l'orchestre au détriment du soliste. Il eut l'idée de la partition après avoir écouté le *concerto pour violoncelle n°2* de Herbert, compositeur américain, connu essentiellement pour ses opérettes.

La Symphonie n°7 commandée en 1884 par le London Philharmonic Society, est, comparée aux autres symphonies du compositeur, sans conteste la plus turbulente, emplie d'un héroïsme presque tragique, et finalement la plus typiquement romantique de celles-ci.

Tarifs de 15€ à 35€
Env. 1h30 sans entracte - Grande salle

🕒 **Sam. 27/02/2021 - 20h30** ➡

🕒 **Dim. 28/02/2021 - 15h**

Ballet de l'Opéra National de Bordeaux

Une soirée, deux ballets

Herman Schmerman

Pièce pour 7 danseurs créée en 1992
Chorégraphie : **William Forsythe**
Musique : **Thom Willems**

In the night

Pièce pour 9 danseurs créée en 1970
Chorégraphie : **Jerome Robbins**
Musique : **Frédéric Chopin**
Piano : **Michalis Boliakis**

Outre le répertoire classique, le Ballet de l'Opéra de Bordeaux danse les œuvres héritées des Ballets Russes mais aussi des ouvrages de chorégraphes néo-classiques ou contemporains (Jirí Kylián, William Forsythe, Carolyn Carlson, etc).

La pièce *Herman Schmerman* de William Forsythe, créée au New York City Ballet avec uniquement le Pas de cinq, explore les limites des

RUSALKA

codes classiques. L'œuvre est donnée à l'Opéra de Frankfurt quelques mois plus tard et le chorégraphe y ajoute le célèbre Pas de deux.

Sur trois nocturnes de Chopin, *In the Night* de Jerome Robbins est une description de la vie de couple, de la passion romantique à la tendresse complice pour aboutir à ses déchirements et ses retrouvailles. Trois couples, trois façons d'aimer. C'est une danse somptueuse, trois Pas de deux et un ensemble final magistraux.

Tarifs de 20€ à 45€
Env. 1h30 sans entracte - Grande salle

► *Connivences - E. Quilleré* p. 32



☉ **Dim. 07/03/2021 - 15h**

#Concerts**solidaire**

Les Deux aveugles et le Téléphone

Martial Andrieu, Christophe Gateau (ténors) / Léonie Max Wel (soprano) / Jamie Rock (baryton) / Elisabeth Brusselle (piano)

Deux opéras courts : Offenbach (*Les deux aveugles*) et Menotti (*Le Téléphone*).

Tarif unique : 10 €

Env. 1h – Foyer de l'Opéra de Limoges

☉ **Ven. 12/03/2021 - 18h30**

Conférence

Par Alain Voipry

" Les fantômes et spectres en musique".

Gratuit – Foyer du public / Sur réservation

☉ **Dim. 14/03/2021 - 15h**

Le Mystère de la Dame blanche

Spectacle musical d'après l'opéra-comique en trois actes de F. A. Boieldieu, sur un livret d'Eugène Scribe, d'après Guy Mannering (1815) et Le Monastère (1820) de Walter Scott

Direction : Fayçal Karaoui

Mise en espace : Sergio Simon

Textes intercalaires : Claire Boisteau

Images animées : Le Poisson

Lumières : Ludovic Pannetier

Avec Mélissa Petit / Julien Dran / Sophie Marin-Degor / François Rougier / Marie Lenormand / Jean-Luc Ballestra

Orchestre et chœur de l'Opéra de Limoges

Si dans la culture moderne, la Dame blanche est un fantôme plutôt funeste, elle fut également par le passé la protectrice d'un lieu, d'un territoire. À l'origine, le mythe de la Dame blanche vient de la tenue revêue par les reines de France portant le deuil...une simple robe blanche.

Dans l'opéra-comique de Boieldieu, le personnage de la Dame blanche est présent pour empêcher le vil Gaveston de s'emparer du château des Avenel.

Les six chanteurs, l'Orchestre et le chœur de l'Opéra de Limoges, vous racontent cette légende de la dame blanche en prenant pour prétexte l'opéra comique de Boieldieu dont de nombreux extraits viendront jalonner le récit. L'ensemble sera illustré de dessins projetés et animés en vidéo.

► *Connivences – J. Dran* p.42

► *Sujets – Le mystère (...)* p. 70

Tarifs de 15€ à 35€

Env. 1h30 sans entracte – Grande salle

Ecce Homo

REGARDS ARTISTIQUES

SUR UN HOMME, UN PROPHÈTE, LE MESSIE

en coproduction avec Clarac Deloeil > Le Lab

☉ **Dim. 21 /03/2021 - 15h**

#Concerts**solidaire**

Ecce Homo

Quatuor à cordes de l'Orchestre de l'Opéra de Limoges

Les Sept dernières paroles du Christ en croix de Haydn pour quatuor à cordes.

Présentation de l'œuvre *Ecce Homo* du Musée Nat. Adrien Dubouché

Tarif unique : 10 €

Env. 1h – Foyer de l'Opéra de Limoges

☉ **Mar. 23/03/2021 - 20h30**

Quatuors de la fin du temps et pour le nouveau temps

Concert

S. Giraud - *Impulse*

"Ce que dirait un prophète aujourd'hui"

Création mondiale 2021

Par le Quatuor Tana

O. Messiaen - *Quatuor pour la fin du temps*

Piano : Pascal Amoyel

Clarinette : Jean-Luc Votano

Violon : Antoine Maisonhaute

Violoncelle : Jeanne Maisonhaute

Une entrée en matière de haut vol pour le temps fort *Ecce Homo*, avec une pièce devenue mythique dans du répertoire de Messiaen, précédée de la création mondiale de Suzanne Giraud. La compositrice ouvre ce programme avec une commande de l'Opéra de Limoges, sur l'effigie du Christ, interprétée par le Quatuor Tana, caractérisé par son énergie et sa modernité.

Considéré comme un des sommets de la musique de chambre du XX^e siècle, le *Quatuor pour la fin du Temps* a été écrit dans des conditions extrêmes alors que le compositeur était prisonnier des Allemands en 1941. Avec un langage musical essentiellement spirituel, Messiaen cherche à rendre sensible la notion d'éternité et d'infini. « Des rythmes spéciaux, hors de

toute mesure, contribuent puissamment à éloigner le temporel » précise le compositeur. Intégrant pour la première fois des thématiques qui lui sont propres : couleur, chant des oiseaux, travail sur le rythme et foi chrétienne, Messiaen crée une pièce contemporaine emblématique.

Tarifs de 10€ à 25€

Env. 1h30 sans entracte – Grande salle

☉ **Jeu. 25/03/2021 - 20h30**

Vingt regards sur l'Enfant-Jésus | O. Messiaen

Récital piano mis en images

Piano : Marie Vermeulin

Installation / mise en espace : Clarac & Deloeuil > Le Lab

Un des sommets de toute l'œuvre d'Olivier Messiaen, véritable monument de plus de deux heures pour piano seul qui se rattache directement au courant essentiel de la spiritualité, et trouve sa source dans la foi du compositeur qui commente : « Plus que dans toutes mes précédentes œuvres, j'ai cherché ici un langage d'amour mystique, à la fois varié, puissant, et tendre, parfois brutal, aux ordonnances multicolores. »

Vingt regards sur l'éternité où la dimension méditative fait tout oublier. Avec une écriture du piano très recherchée, l'ivresse vous gagne, un tourbillon de mysticisme vous emporte.

Grâce à Marie Vermeulin, nous pouvons présager d'une version habitée, transcendante et enflammée.

Tarifs de 10€ à 25€

Env. 2h sans entracte – Grande salle

☉ **Sam. 27 /03/2021 - 17h**

Les Sept dernières paroles

Projection "un film, sept réalisateurs"

Mise en musique sur *Les sept dernières paroles du Christ en croix* de J. Haydn, cette œuvre expérimentale inclassable allie musique et cinéma pour proposer une expérience d'une beauté formelle indéniable. Chacun des cinéastes parti d'une des phrases prononcées par Jésus avant de mourir donne dans le style qui lui est propre, sa vision des états d'âmes

SEPT DERNIÈRES PAROLES DU CHRIST EN CROIX DE HAYDN / LE LAB

humains. Une production Catherine Chagnon.
Distribution : Maison 4:3
Gratuit
Env. 1h10 – Grande salle

☉ **Lun. 29 /03/2021 - 20h30**

Amélie Nothomb " Soif "

Entretien avec Laurent Croizier (Conception et animation)

Avec la participation de Nicolas Stavy, piano

Une rencontre exceptionnelle avec la romancière belge auteure de *Soif* paru en 2019 chez Albin Michel, où elle explore à la première personne les états d'âme de Jésus au temps de sa passion... La rencontre sera ponctuée de virgules musicales.

Tarif unique 10€ – Grande salle

Dédicace à l'issue de la rencontre

☉ **Ven. 02/04/2021 - 20h30**

Les Sept dernières paroles du Christ en Croix | J. Haydn

Concert méditation

Concert de la Loge / Marina Hands

Direction : Julien Chauvin

Installation / mise en espace : Clarac & Deloeuil > Le Lab

Comédienne : Marina Hands

Revisitant le désir originel de Haydn, cette installation propose une interprétation contemporaine du singulier rituel mystique qui fut à l'origine de l'œuvre : plongés dans la quasi-obscurité, les spectateurs écoutent un collage de textes associant des extraits de l'Écriture Sainte à une sélection de pages issues de la littérature, poésie et philosophie européennes. Des vidéos donnent à voir le quotidien d'habitants de Jérusalem, filmés de nos jours à travers la ville. Pour chacune des 7 séquences musicales, ce que nous regardons alors, c'est le visage d'un habitant de Jérusalem qui nous regarde dans les yeux, tandis qu'il écoute la musique des *Sept dernières paroles* de Haydn. Un concert-méditation, reliant à travers l'espace et le temps les lieux historiques de la Crucifixion, la Jérusalem actuelle, la musique de Haydn et l'universalité de l'Écriture Sainte.

Tarifs de 15€ à 35€

Env. 1h30 sans entracte – Grande salle

☉ **Dim. 04/04/2021 - 15h**

Les Sept paroles du Christ | T. Dubois

Oratorio

Version originelle de 1867 pour petit orchestre, orgue, chœur et solistes reconstituée par A. Vigneron (ed. Diem).

Direction : Edward Ananian-Cooper

Avec Hélène Carpentier (soprano), Kévin Amiel (ténor) et Alexandre Duhamel (baryton)

Chœur et Orchestre de l'Opéra de Limoges

Thème douloureux entre tous : la vénération des

sept paroles prononcées par Jésus crucifié, tirées des quatre évangiles, qui devinrent sujet de méditation, d'exercice spirituel. Cet oratorio est sans doute l'œuvre la plus connue de Théodore Dubois. L'œuvre, commandée en 1867 par le curé de Sainte-Clotilde à Paris pour le Vendredi Saint était tout d'abord destinée à une petite formation instrumentale et vocale, utilisant les moyens habituels d'une paroisse parisienne de la deuxième moitié du XIX^e, mais l'oratorio connut un tel succès qu'il fut rapidement réorchestré pour grand effectif symphonique afin d'être joué dans les concerts Padeloup à Paris et dans le monde entier.

La partition originale ayant disparu, il a fallu reconstituer l'œuvre avec tout un travail de recherche pour enfin proposer cette version initiale.

Tarifs de 15€ à 35€

Env. 1h30 sans entracte – Grande salle

☉ **Mar. 06/04/2021 - 20h30**

Le Fils

Théâtre

Texte : Marine Bachelot NGuyen

Idée originale/ mise en scène / scénographie : David Gauchard

Comédienne : Emmanuelle Hiron

C'est l'histoire d'une femme d'aujourd'hui, issue d'une petite-bourgeoisie provinciale, pharmacienne, qui par l'intermédiaire de son mari, est amenée à fréquenter des catholiques traditionalistes, dont le discours radical semble l'attirer. Par souci d'intégration et d'élévation sociale, elle en vient à se rendre plus assidûment à la messe, à lutter contre des spectacles blasphématoires, à s'engager dans des groupes anti-avortement ou anti-mariage gay. Elle s'épanouira dans ce militantisme, tentera d'embrigader ses proches et ses enfants dans ce qu'elle considère comme l'aventure la plus excitante de sa vie. C'est l'histoire de son glissement idéologique, de son aveuglement...

Tarifs de 10€ à 25€

Env. 1h10 sans entracte – Grande salle

☉ **Ven. 09/04/2021 - 20h30**

Harawi

Chant d'Amour et de Mort d'Olivier Messiaen

Récital piano / voix

Piano : Marie Vermeulin

Soprano : Élodie Hache

Installation / mise en espace : Clarac & Deloeuil > Le Lab

Si la synesthésie permettait à Messiaen de voir mentalement des couleurs à l'audition de certains accords, pour la plupart d'entre nous l'opération s'avère tout simplement impossible. Impossible, sauf à y être aidé par le numérique, et cherchant à ressentir l'éblouissement du

Son-Couleur décrit par Messiaen. Le Lab a conçu pour *Harawi* une installation qui plonge les spectateurs dans un climat délibérément onirique. Les couleurs présentées sont exactement celles indiquées par le compositeur dans son fameux *Traité*. L'installation figure un espace des possibles, dans lequel la chanteuse et la pianiste deviennent, selon les indications du compositeur, des « signes » sonores et lumineux, mis en interaction constante.

Tarifs de 10€ à 25€

Env. 1h sans entracte – Grande salle

Autour de Ecce Homo

☉ **Lun. 22/03/2021 - 14h30**

☉ **Lun. 29/03/2021 - 14h30**

Céramique au féminin

Visite thématique #4

Au Musée National Adrien Dubouché, en lien avec notre programmation autour des figures féminines : *Céramique au féminin et au masculin: figures religieuses.*

À partir de 5,50€ – Rens. 05 55 33 08 50

☉ **Mar. 23/03/2021**

Rencontre

Avec Suzanne Giraud

Temps d'échange avec la compositrice à l'issue de la représentation.

☉ **Sam. 27/03/2021 - 15h**

Spéciale dédicace opéra

Visite musicale dans la collection des émaux du musée avec Ève-Laure Benoit (violon) et un conférencier du musée.

Musée BAL – 1€ + Droit d'entrée au musée

Rés. 05 55 45 98 10

► *Théma Ecce Homo – p.72*

☉ **Dim. 11 /04/2021 - 15h**

#Concerts**solidaire**

Saints François

José Miranda / Henri Pauliat (ténors), Nathanaëlle Bedouet (soprano) / Agnès de Butler (mezzo), Fabien Leriche / Jean-François Bulart (barytons), Elisabeth Brusselle (piano)

Voyage de l'âme du Saint d'Assise qui rejoint le corps d'un écrivain ermite occitan, F. Augéras, auteur qui compose en ses retranchements une œuvre tout à la fois lumineuse et scandaleuse. Musiques de Tavener, Poulenc, Messiaen, Schütz .

Tarif unique : 10 €

Foyer de l'Opéra de Limoges

54 # Opéra de Limoges

Opéra de Limoges # 55



🕒 **Jeu. 06/05/2021 - 20h30**

Chausson, poésie des fluides

Orchestre de l'Opéra de Limoges

H. Duparc - *Aux étoiles*

E. Chausson - *Poème de l'amour et de la mer*

B. Smetana - *La Moldau*

Direction : **Pierre Dumoussaud**

Mezzo-soprano : **Héloïse Mas**

Voie lactée et deux grands poèmes lyrique et symphonique, odes à l'élément liquide par l'Orchestre de l'Opéra de Limoges.

Fin des années 1870 : Henri Duparc entame la composition de l'opéra *La Roussalka*. En s'appuyant sur l'œuvre de Pouchkine, le compositeur désirait alors renouveler le théâtre lyrique français en s'inspirant des théories wagnériennes. De cet ambitieux projet, ne nous sont parvenus que deux fragments symphoniques dont *Aux étoiles* retravaillé en 1910, qui reprend également le titre (et peut-être une partie du texte musical) du premier mouvement de son *Poème nocturne*, œuvre pour orchestre aujourd'hui disparue.

Dédiée à Henri Duparc, *Poème de l'Amour et de la Mer* est une composition pour voix et orchestre d'Ernest Chausson achevée en 1892. Les textes sont tirés des *Poèmes de l'Amour et de la Mer*, recueil publié en 1876 par Maurice Bouchor, un ami du compositeur.

Betrich Smetana compose le second volet du cycle *Má Vlast* (Ma patrie). Cette immense fresque fut entreprise de 1873 à 1879, pour la gloire de la nation tchèque, qui venait alors de gagner son indépendance. *La Moldau*, (littéralement « fleuve aux eaux douces ») deviendra le plus connu des six poèmes symphoniques, qui composent *Ma patrie*.

Tarifs de 15€ à 35€

Env. 1h30 sans entracte - Grande salle

Concert enregistré et diffusé en direct sur Radio Classique en partenariat avec la Caisse d'Épargne



🕒 **Sam.08/05/2021 - 20h30**

From Dido & Aeneas

Performance vidéo et jazz

Impro. vidéo : **Juliette Deschamps**

accompagnée du **Paul Lay Jazz Trio**

Récit : **Macha Makeïeff**

D'après la légende de *Didon et Énée*. Après son succès à New York, découvrez cette performance unique qui mêle improvisation vidéo, trio de jazz et envolée épique !

La vidéaste Juliette Deschamps a rencontré dans les faubourgs de Tunis de jeunes comédiens qui seront pour la première fois à l'écran. Elle mixera en live ses vidéos tournées dans les ruines de Carthage, accompagnée sur scène par le brillant trio de jazz mené par le pianiste Paul Lay (Prix Django Reinhardt 2016). Récit poignant d'une histoire d'amour légendaire, mise en mot par Virgile puis Christopher Marlowe, adaptée par Juliette Deschamps et récitée sur scène par Macha Makeïeff. Un inoubliable voyage à Carthage.

Production de La Nuit et le Moment. En partenariat avec La Fondation Rambourg, le Méliès, Tonnerre de Jazz et Le Réseau des Médiathèques de la Communauté d'agglomération Pau Béarn Pyrénées

► *Connivences - J. Deschamps* p. 40

Tarifs de 15€ à 25€

Env. 1h sans entracte - Grande salle

🕒 **Lun. 17/05/2021 - 14h30**

🕒 **Lun. 31/05/2021 - 14h30**

Céramique au féminin #5

Visite thématique

Au Musée National Adrien Dubouché, en lien avec notre programmation autour des figures féminines : *Céramique au féminin : les femmes créatrices*.

À partir de 5,50€ - Rens. 05 55 33 08 50

🕒 **Jeu. 20/05/2021 - 20h30**

🕒 **Ven. 21/05/2021 - 20h30** 🎭 🖐

Marie-Antoinette

Malandain Ballet Biarritz

Pièce pour 22 danseurs

Chorégraphie : **Thierry Malandain**

Musiques enregistrées : **J. Haydn / C. W. Gluck**

Désignée comme le mauvais génie du royaume et rendue responsable de tous

ses malheurs, avant qu'on emporte son corps sur une brouette, la tête entre les jambes... Marie-Antoinette, sans son insouciance, sans ses réticences à sa fonction de Reine, sans Trianon, sans ses favorites, ses coquetteries, ses diamants, sans les décriés de la Cour grossis par les pamphlets et les caricatures, sans la Révolution et la croyance que le sang versé concourait au progrès, aurait certainement poursuivi son existence frivole et ne serait pas morte suppliciée.

Comment une Reine adorée de tout un peuple, perdit-elle son affection avant de mourir de sa haine ? Comment celle qui incarnait le symbole de la royauté aida-t-elle à en précipiter la chute ? Un ballet ne peut répondre à ces questions complexes. Transcrire en mouvements l'histoire de l'infortunée Autrichienne est un exercice périlleux ajouté aux contraintes ordinaires que sont la musique, les décors et costumes, le nombre des danseurs. Le Malandain Ballet Biarritz a donc choisi de limiter l'action et l'horizon du ballet à Versailles. Autrement dit, d'une soirée à l'autre, de sa première apparition sur la scène de l'Opéra royal jusqu'à son retrait d'une comédie dont elle était devenue « l'étoile du malheur ».

► *Vu pour vous* p. 57

Tarifs de 20€ à 45€

Env. 1h30 sans entracte - Grande salle

🕒 **Dim. 23/05/2021 - 15h**

#Concertsolidaire

Ravel, croisière intime

Albi Binjaku (violon) **Julien Lazignac**

(violoncelle) **Emanuel Christien**

(piano) **Alexandra Lacroix** (récitante)

La reprise d'un concert créé en 2019. Portrait à toute proximité du compositeur grâce au texte de Jean Echenoz et au magnifique trio de Ravel.

Tarif unique : 10 €

Foyer de l'Opéra de Limoges

🕒 **Dim. 30/05/2021 - 15h**

Visite contée

Le Musée National Adrien Dubouché propose une visite contée pour toute la famille : *Filles et femmes*.

Tarif : 4€ - Rens. 05 55 33 08 50

#Vu pour vous

MARIE-ANTOINETTE



Après *Cendrillon* (2013) et *La Belle et la bête*, (2015), Thierry Malandain est à nouveau invité en 2019 à créer un ballet illustrant la vie de Marie-Antoinette, pour le somptueux Opéra Royal de Versailles qui fût inauguré pour le mariage du futur Louis XVI et de Marie-Antoinette, archiduchesse d'Autriche.

Pour cette création, ballet narratif pour 22 danseurs, Thierry Malandain se concentre sur la période où Marie-Antoinette a vécu à Versailles. Il dresse le portrait de la femme plutôt que celui de la reine – tour à tour coquette, frivole, maternelle, cultivée et mélomane, grande protectrice des artistes, des musiciens et danseurs.

“*La seule façon pour moi de traiter ce sujet était de faire de Marie-Antoinette un être humain. La faire exister à ma façon, sans changer l'Histoire.*”, dit-il.

En quatorze tableaux chronologiques (il est vivement conseillé de lire le synopsis de la feuille de salle avant le spectacle), la pièce débute avec l'apparition de Marie-Antoinette sur la scène de l'Opéra Royal de Versailles, le jour de son mariage en 1770, avec le banquet nuptial (elle a 14 ans, le Dauphin de France en a 15) et se termine avec l'arrivée des femmes du peuple qui marchent sur Versailles, le 5 octobre 1789, poussées par la famine, et les hurlements de la foule en colère. Parmi les séquences proposées, se succèdent *La Nuit de noces*, *La Reine du Rococo ou mon truc en soie*, *Maternité*, *le tableau final A mort l'Autrichienne !*, mais aussi la superbe reconstitution du ballet *Persée* créé en 1682 ou encore la danse des éventails et les scènes champêtres où des moutons évoquent le Hameau ou le Petit Trianon que lui avait offert Louis XVI.



Ballet pour 22 danseurs - Musique enregistrée

Musique : **Joseph Haydn** et **Christoph Willibald Gluck**

Chorégraphie : **Thierry Malandain**

Décor et costumes : **Jorge Gallardo**

Conception lumière : **François Menou**

Réalisation costumes : **Véronique Murat**

Création sonore : **Nicolas Dupérou**

Réalisation décor : **Frédéric Vadé**

Réalisation accessoires : **Annie Onchalo**

Réalisation des coiffes : **Charlotte Margnoux**

Peinture sur toile : **Laurent Tréneule**

Maîtres de Ballet : **Françoise Dubuc & Richard Coudray**

Première à l'Opéra Royal du château de Versailles, les 29, 30 et 31/03/2019 avec l'Orchestre Symphonique d'Euskadi sous la direction de Mélanie Levy-Thiébaud.

Coproduction : Château de Versailles Spectacles, Orchestre Symphonique d'Euskadi de Donostia / San Sebastián, Donostia Kultura - Victoria Eugenia Antzokia de Donostia / San Sebastián - Ballet T, CCN Malandain Ballet Biarritz, Music Hall Antwerpen, Opéra de Reims.

🕒 **Jeu. 20/05/2021 - 20h30**

🕒 **Ven. 21/05/2021 - 20h30**

Les quatorze chapitres qui mettent en scène les événements et les personnages marquants des années versaillaises de la dernière souveraine de France sont rythmés par la musique virevoltante de Haydn, autrichien comme Marie-Antoinette, avec les *Symphonies n° 6 Le Matin*, *n° 7 Le Midi* et *n° 8 Le Soir*, ainsi que la *Symphonie n° 73*, *La Chasse* et un extrait de *Orphée et Eurydice* de Glück, qui fût son professeur de musique à Vienne.

La danse néo-classique de Malandain, tantôt joyeuse et légère, tantôt mélancolique et grave, est fluide et raffinée, avec des lignes pures et des envolées lyriques et, pour certains tableaux des scènes de bal, empreinte de références à la danse baroque.

Il y a des beaux moments chorégraphiques, notamment plusieurs duos, remarquablement interprétés par les vingt-deux danseurs du ballet. Et dans le rôle-titre, Claire Longchamp incarne avec grâce et justesse Marie-Antoinette et les différents rôles de sa vie, Dauphine puis Reine de France. Le décor fixe et dépouillé, une grande toile peinte et de hauts cadres de bois sculptés, de Jorge Gallardo - complice de toujours -, mais aussi ses costumes épurés, du blanc au pastel puis au noir, et ses robes du XVIII^e siècle revisitées, sont magnifiques. Nul doute que cette création de *Marie-Antoinette* par Thierry Malandain et le Ballet de Biarritz, délicate et émouvante, qui parvient à recréer le faste qui régnait à la Cour, sera aussi un événement dans l'année du *250^e anniversaire du Château de Versailles* (2020). ■ **Y.S.**

Abonnée de l'Opéra, Y.S. est allée découvrir ce spectacle à la Gare du Midi à Biarritz en août 2019.



🕒 **Lun. 07/06/2021 - 18h30**

Rendez-vous d'Aliénor

Dans les coulisses de la création d'*Aliénor Allah i nour, Reines de lumière* : présentation de la mise en scène par K. Frédéric.

Gratuit – Foyer du public / Sur réservation

🕒 **Mar. 08/06/2021 - 20h30**

Haydn, la Passion

Orchestre de l'Opéra de Limoges

J. Haydn - *Concerto n°2 pour orgue et orchestre en Ré majeur*

Symphonie n°49 - "La Passion"

Direction : **Julien Chauvin**

Orgue : **Olivier Salandini**

La musique concertante de Haydn ne constituant pas l'essentiel de son œuvre, la première partie de ce programme permet de découvrir avec bonheur la spontanéité et la vivacité de son *concerto n°2*, écrit pour orgue et orchestre probablement dans les années 1755/1760. On se laissera séduire par la qualité de son *Adagio molto*, véritable perle. Suit la symphonie dite de « La Passion » supposée avoir été achevée un Vendredi saint, classée aujourd'hui parmi les œuvres *Sturm und Drang* de Haydn. L'expression qui signifie « Tempête et Élan » renvoie au mouvement allemand d'abord politique et littéraire, né vers 1770, qui s'opposait au culte de la raison et appelait à la liberté de l'acte individuel. Quand bien même leur auteur ne se soit jamais révolté contre l'organisation sociale de son temps, habitude est prise de placer sous la bannière *Sturm und Drang* des partitions ténébreuses et tumultueuses, telle la *Symphonie n°49*, riche de contrastes saisissants.

► *Connivences - J. Chauvin* p. 38

Tarifs de 10€ à 25€

Env. 1h30 sans entracte

À l'Église Saint-Michel des Lions

🕒 **Sam. 12/06/2021 - 15h**

Rendez-vous d'Aliénor

Dans les coulisses de la création d'*Aliénor Allah i nour, Reines de lumière* : répétition commentée avec A. Voirpy.

Gratuit – Foyer du public / Sur réservation

🕒 **Jeu. 24/06/2021 - 17h30** 🎧

Dans le décor !

Rencontre avec l'équipe artistique d' *Aliénor*

Gratuit / Sur réservation

🕒 **Ven. 25/06/2021 - 18h30**

La chevauchée des étoiles...

Rencontre avec K. Frédéric et D. Kawka

A l'occasion de la sortie de leur ouvrage *La Chevauchée des étoiles, Conversations musicale scène* (Ed. Samuel Tastet)

Lorsque le regard d'un chef d'orchestre croise celui d'un metteur en scène... passionnant !

Gratuit – Foyer du public / Sur réservation

🕒 **Mar. 29/06/2021 - 20h30** 🎧 AD

🕒 **Mer. 30/06/2021 - 20h30**

Aliénor

Allah i nour – Reines de lumière

Opéra / Création mondiale

La création d'un opéra est un événement en soi. C'est bien généralement le répertoire qui tient le haut de l'affiche. La commande d'un opéra sur Aliénor, voilà qui n'avait jamais été fait ! Cette figure historique du Moyen Âge, au destin exceptionnel, tant par son caractère de femme forte que par l'enjeu politique qu'elle représente n'avait étonnamment jusqu'alors jamais été chantée sur une scène d'opéra. Pourtant, Aliénor a bien inspiré auteurs et réalisateurs à travers les âges et continue à interpeller... Pour incarner le personnage, il fallait une chanteuse lyrique charismatique et à la voix puissante. C'est bien une soprano de premier ordre, la fantastique Catherine Hunold qui crée le rôle.

Loin de la reconstitution historique, cet opéra questionne, par un passionnant jeu de mise en abîme la condition de la femme en différentes périodes et sur divers continents. L'œuvre célèbre les femmes qui ne baissent jamais la garde.

► *Grand entretien* p. 4

► *Création mondiale* p. 59

► *Aliénor* p. 60

► *Sujet – La Dame (...)* p. 64

Tarifs de 25€ à 55€

Env. 1h30 sans entracte – Grande salle

🕒 **Dim. 01/07 au 11/07/2021**

Ferme de Villefavard en Limousin

L'Opéra à la ferme

Pendant 10 jours, l'Opéra s'installe en milieu rural pour une expérience créative, éducative et participative sur le territoire en collaboration avec la Ferme de Villefavard en Limousin et en coproduction avec l'ensemble Les Apaches.

🕒 **Dim. 04/07/2021 - 18h**

Pense-bêtes

Installation vidéo - performance vocale.

Création, commande de l'Opéra de Limoges

Trois contes pour chœurs d'enfants et d'adultes, trois musiciens et un récitant.

Texte, musique et direction :

Philippe Forget

Musiciens : Solistes de l'Orchestre de l'Opéra de Limoges

Réalisation images : Rémy Batteault

Chœur d'enfants : OperaKids

Chœur d'adultes : Un Chant, Une chance !

Chœur de l'Opéra de Limoges

Musiciens solistes

17€ – Sur réservation à l'Opéra de Limoges et à la Ferme de Villefavard à compter du 01/04/2021.

► *Un Chant, Une chance !* p. 98

🕒 **Dim. 11/07/2021 - 18h**

Le coq Maurice

Opéra en un acte

Création de Pascal Zavarro sur un livret

de Benoit Duteurtre

Direction musicale : Julien Masmondet

Mise en scène : Ensemble Les Apaches

Éléonore Pancrazi (mezzo-soprano),

Thibault de Damas (baryton basse) et

Anas Seguin (baryton)

Un coq doit se présenter à la justice pour défendre son droit à chanter ! Fable lyrique de basse-cour, le fait divers qui est relaté a agité la presse mondiale... Le cadre est rural, l'amour inattendu, le ton loufoque et les thèmes, moins anodins qu'il n'y paraît.

Tarif : 17€ – Sur réservation à l'Opéra de Limoges et à la Ferme de Villefavard à compter du 01/04/2021.

#Création mondiale en juin 2021

ALIÉNOR ALLAH I NOUR – REINES DE LUMIÈRE

Opéra - Création mondiale d'Alain Voirpy et Kristian Frédéric, commande de l'Opéra de Limoges.

Musique : **Alain Voirpy** / Livret : **Kristian Frédéric et Alain Voirpy**

Direction musicale : **Daniel Kawka**

Cheffe de chant : **Elisabeth Brusselle**

Mise en scène : **Kristian Frédéric**

Assistante mise en scène : **France de la Hamelinaye**

Scénographie et costumes : **Marilène Bastien**

Créateurs vidéo : **Youri fernandez** et **Soo Lee** vidéastes-plasticiens

artistes associés à la compagnie Le Léopard qui bouge

Lumières : **Nicolas Descoteaux**

Aliénor : **Catherine Hunold**

Richard : **Jérôme Boutillier**

Norah : **Marie Van Honnacker**

Madrigal de cinq chanteuses du Chœur de l'Opéra de Limoges

Orchestre de l'Opéra de Limoges

Nouvelle production de l'Opéra de Limoges en coproduction avec les *Lézards qui bougent*

🕒 **Mar. 29/06/2021 - 20h30**

🕒 **Mer. 30/06/2021 - 20h30**

« L'action se déroule au croisement de multiples fractures temporelles, illustrant la permanence du combat mené par les femmes pour défendre leurs droits légitimes : Aliénor, au Moyen Âge, recluse dans un château en Angleterre, seule, face à son passé, ses démons, ses culpabilités, mais aussi aux frustrations de la reine, de la mère et de la chrétienne, Aliénor encore, aujourd'hui "prisonnière" d'un musée au Proche-Orient, mirage à l'occidentale dans un monde fanatisé par l'obscurantisme, Aliénor, enfin, contemplant à New-York le résultat de huit siècles de luttes incessantes : une liberté admise, certes, mais qui reste à conquérir face à une humanité qui a trop oublié son passé pour nous convaincre, aujourd'hui, de sa sincérité. »

Cet avant-propos figurant dans la partition de l'opéra inscrit clairement Aliénor au centre de l'œuvre. Imaginons un vaste monologue : celui d'une Reine recluse pendant près de quinze ans sur ordre de son époux et roi, tenue à l'écart de toute vie publique, de ses fils, de la conduite de son duché d'Aquitaine. Divisé en quatre scènes parcourues comme une obsession par l'idée de la solitude, ce monologue évoque successivement, outre la reine solitaire, la femme blessée, meurtrie par ses doutes et sa culpabilité, la douleur d'une mère qui ne voit d'espoir qu'en son fils Richard, une reine enfin qui, pour son repentir, transmet son combat à celles qui préféreront la lumière à l'obscurité, la vie à la soumission.

Ce voyage initiatique dans l'intimité d'Aliénor s'appuie sur des réalités historiques, certes, mais également réalités de la vie et de l'humanité au fil des siècles : ainsi nous pourrions reconnaître dans



la scène opposant Aliénor à Henry ces conflits de pouvoir qui naissent entre deux êtres lorsqu'ils ... se ressemblent ! De même nous lirons dans l'émotion qui unit Aliénor et son fils Richard, cette relation si complexe, mais si belle, qui crée un lien unique entre une vraie mère et son fils. Enfin, nous entendrons dans les mots d'Hildegarde von Bingen (religieuse, compositrice et auteure du XI^e siècle dont la correspondance avec Aliénor est l'objet d'une scène dans l'opéra) aussi bien les conseils d'une femme de grande sagesse que la réprobation sous-entendue à l'égard du pouvoir temporel de l'église. En arrière-plan se déroule sans fin l'improbable dialogue Orient-Occident, son lot de guerres, croisades d'hier et d'aujourd'hui, sources de malheur pour les femmes qui, au fil des siècles, y voient périr leurs enfants et leurs proches, victimes d'une humanité vaniteuse et amnésique.

Dans cet opéra, volontairement lyrique, aucune retenue, aucun recul « politiquement correct », mais un engagement corps et âme pour cette femme qui veut simplement être ce qu'elle est, et non ce que son environnement veut qu'elle soit. La mort et l'amour se disputent leur victime, comme dans *Tristan et Isolde*, sauf qu'ici, Aliénor sait, elle, écouter, les sages paroles d'Hildegarde von Bingen comme celles de l'énigmatique Voyageur. Ainsi instruite, elle choisit elle-même le chemin de la rédemption, non pour elle, mais pour les femmes à venir. ■

par Alain Voirpy, compositeur

CATHERINE HUNOLD EST ALIÉNOR

— Une prise de rôle n'est jamais évidente, encore moins lorsqu'il s'agit d'une création.

C'est l'enthousiasme de découvrir une nouvelle partition qui l'emporte, de plus une partition qui est une création. En lisant les fragments que m'envoie régulièrement le compositeur Alain Voirpy, je découvre un univers sonore et j'imagine ce que cela va devenir. C'est la curiosité et tout le mécanisme imaginaire qui est engendré par cette découverte.

— Comment avez-vous fonctionné avec le compositeur d'*Aliénor*, qui vous a associée dès le départ à son travail d'écriture ?

Nous nous sommes rencontrés à Limoges à l'occasion de ma venue à l'opéra pour le programme *Shakespeare Songs* en décembre 2018, et nous avons tout de suite beaucoup parlé du rôle. Il est nourri par les grandes soprani dramatiques wagnériennes, straussiennes, qui correspondent aussi à mon univers, donc cela tombait bien. Nous avons parlé de toutes les héroïnes wagnériennes, que ce soit Isolde, Brünnhilde, Ortrud, et des personnages straussiens comme Elektra. Aliénor va hériter de cet univers vocal là. Nous avons beaucoup parlé de la tessiture et de ce qui convenait à ma typologie vocale. Il m'a envoyé à chaque fois ses esquisses, et nous échangeons.

— Vous travaillez autant en amont vos rôles ?

Non, cela ne correspond absolument pas à ma manière de procéder. Comme je suis quelqu'un qui travaille très vite, si je travaille trop en amont un rôle, je vais fixer des choses, et je ne serai plus aussi disponible et spontanée que je le voudrais. Ce qui m'intéresse pour tous les rôles, même pour une création, c'est de chanter au dernier moment pour garder de la spontanéité. En revanche, j'analyse la partition bien à l'avance, je décortique le texte musical et littéraire. Je me documente très sérieusement sur l'histoire, le contexte, le personnage, en l'occurrence sur Aliénor. C'est ma manière de travailler.

— Que représente le personnage d'Aliénor pour vous ?

C'est avant tout une femme extraordinaire, une femme forte qui va prendre le pouvoir, une femme très cultivée avec un goût très prononcé pour les arts. C'est la mère de tous les rois actuels aussi, elle a engendré une lignée de souverains et de souveraines européens incroyables. C'est un personnage immense à incarner, inscrit dans notre histoire.

— Ce n'est pas un personnage de fiction. Cela vous met-il une pression supplémentaire ?

On a une grande responsabilité lorsqu'on incarne un rôle, qu'il soit historique ou non. Je n'aime pas penser en termes de pression ou de peur mais en termes de plaisir et d'enthousiasme. Je suis allée avec grande curiosité à la rencontre du personnage d'Aliénor, personnage complexe qui a inspiré désir, haine ou méfiance, peur ou admiration. La lecture qu'on a fait d'elle est tantôt négative tantôt positive. Toutes les femmes de pouvoir font peur, le sujet est très actuel. Aujourd'hui, le fait qu'elle subjugue semble l'emporter.

— Le rôle d'Isolde tient une place particulière dans votre parcours. Pourquoi ?

Parce qu'il s'agit de mon premier rôle wagnérien. Débuter son parcours wagnérien par Isolde, il fallait le faire ! surtout à 35 ans... C'était un challenge. C'est là que j'ai développé ce goût pour la spontanéité, et pour le fait de travailler mes rôles au dernier moment. On m'a proposé cette première Isolde un mois seulement avant les représentations. Je savais déjà que je pouvais travailler très vite, et cela me plaisait d'être dans cette forme d'urgence, de ne rien fixer, pour être toujours dans la création. Isolde est aussi une femme très forte avec énormément de facettes soulignées par la musique, comme Aliénor. Ce sont de très grandes amoureuses aussi. Elles évoquent et incarnent certains archétypes féminins : des femmes entières et passionnées, avec leur part d'ombre. Elles ne sont pas que lumière. Ce qui est intéressant à travailler, ce sont les fêlures, là où leur cœur a été brisé, là où il y a toutes les cicatrices qu'elles portent en elles.

— Pouvez-vous décrire votre facture vocale ?

J'ai mis depuis plusieurs années un nom sur cette voix particulière qui est celle du soprano dramatique. Qui plus est français, donc qui pourrait se prêter au nom de Falcon, qu'on a décrite au XIX^e siècle, de cette cantatrice Cornélie Falcon, ou aussi du *zwischenfach* à l'allemande, ce qu'on appelle une voix "entre deux". Il y a ces possibilités. J'aime bien l'appellation de soprano dramatique français parce que je viens du soprano, j'ai commencé en tant que soprano colorature, je chantais la Reine de la nuit, j'avais les contre-fa à 18 ans. Mais toujours avec ce medium très riche et très solide. Ce qui est assez rare pour une soprano colorature. On parlera donc plutôt de soprano dramatique colorature. Cette voix s'est étoffée, enrichie, développée un peu plus du côté medium grave, ce qui a donné avec l'expérience cette voix de soprano dramatique. Dramatique pourquoi ? Cela vient de la faculté d'avoir plusieurs couleurs dans la voix qui vont faire parfois penser à un mezzo, couleurs très variées qui vont pouvoir être

plus adaptables, avec cette faculté de lier la voix au drame, au théâtre. Par exemple, dans *Parsifal*, Kundry crie, rit, râle. Une voix peut être moins fragile, plus solide, et permettre de grands écarts. Ce sont des voix longues, qui vont du grave à l'aigü. Je disais que j'avais commencé soprano colorature, donc avec énormément d'aigüs, mais ces dernières années ma voix s'est étoffée dans le grave avec les œuvres de Wagner.

— Vous l'avez travaillée ou c'est venu naturellement ?

J'ai laissé faire le temps. L'aigü a toujours été là, m'a toujours appartenu, c'est quelque chose qui ne me fait pas peur, que j'aime. En revanche, la maîtrise des graves assez délicate pour moi relève plus d'un état de sérénité personnelle que de la technique. J'aime penser que ma voix s'est construite de manière holistique.

— Qu'en est-il de votre tempérament scénique ?

On m'a toujours parlé d'une forte présence scénique, c'est ce qui revient depuis mes débuts. Je n'avais pas 20 ans, je jouais le rôle de Frasquita dans *Carmen*, un soprano léger, on était loin du soprano dramatique. Après la représentation, mon professeur me dit « dès que vous mettez un pied sur scène, on ne voit plus que vous ». C'était un très beau compliment, de la part de quelqu'un qui n'en faisait jamais. J'aime incarner un rôle sur scène même sans avoir à chanter. L'incarnation va au-delà de l'interprétation. Rien que par le regard, par un tout petit mouvement, j'aime être réactive pour pouvoir répondre à mes partenaires, à ce qui se passe dans la fosse ou dans le public.

— Vous devez préférer les opéras aux concerts ?

Non, j'adore la version concert également. Incarner un rôle ne veut pas dire gesticuler. Tout va dépendre de la manière dont vous allez respirer. Si en concert vous avez la partition, rien que la manière dont vous arrivez sur scène, la façon dont vous tournez les pages va se faire différemment... Je travaille beaucoup mes rôles par la démarche, la qualité du pas, la manière dont s'enracine un personnage dans mon corps.

— Vous dites que ce ne sont plus les chanteurs qui sont les stars de l'opéra, mais les metteurs en scène. À quoi attribuez-vous ce glissement ?

C'est une vérité. Je pense que c'est culturel. Nous sommes dans une culture de l'image, du visuel, donc forcément ce qui exprime davantage le visuel c'est le metteur en scène, et encore plus la scénographie. Les scénographes vont sans doute prendre le devant de la scène, les choses évoluent, la roue tourne... La direction d'acteur n'intéresse plus autant ; le théâtre lyrique s'efface, la dimension scénique l'emporte.

— La saison 2020/21, saison de challenges ?

Toute la saison va être marquée par des prises de rôle importantes, quatre figures féminines très fortes, en lien avec le patriarcat et avec la religion. En début de saison, je vais chanter deux rôles dans un même opéra, *Tannhäuser* de Wagner à l'Opéra de Rouen, Elisabeth et Vénus. Le fait d'interpréter ces deux rôles n'a pas été fait depuis le Festival de Bayreuth en 1978 avec Gwyneth Jones. C'est un énorme challenge. David Bobbée met en scène ce *Tannhäuser* et développe le questionnement de la place de la femme, de l'homme, de l'humain par rapport à la religion, au fanatisme aussi. Il s'avère que la question de la place de la femme anime beaucoup les débats aujourd'hui. Suit un autre défi au Capitole de Toulouse : Leonora dans *La Force du destin* de Verdi. C'est mon premier grand Verdi. Il s'agit d'une femme qui est en lutte avec cette image patriarcale. Ces quatre rôles sont liés d'une certaine manière. J'arriverai à l'Opéra de Limoges chargée de toutes ces femmes pour la création d'*Aliénor*.

— Vous évoquez ces différentes figures féminines, quelle serait la femme puissante pour vous aujourd'hui ?

J'en parle énormément avec ma fille qui a 18 ans ; elle m'a fait découvrir toute une série de jeunes femmes sur instagram qui sont dans le mouvement « Body positive ». La femme puissante aujourd'hui est une femme qui s'assume totalement, et se montre telle qu'elle est. Elle est contre les diktats de canons de beauté qu'on veut nous faire accepter et nous faire croire comme exemplaires.

Une femme puissante n'est pas quelqu'un qui a forcément pignon sur rue, c'est une femme qui n'est pas forcément dans la revendication de ce qu'elle est mais dans l'acceptation d'être une femme.

Je trouve passionnant aujourd'hui de voir toutes ces jeunes femmes qui ne sont pas dans une lutte pour revendiquer quoi que ce soit mais dans un état d'esprit pacifiant. On voit dans la rue certaines ados libres et heureuses de l'être et je pense que cela est dû aux modèles d'autres jeunes femmes sur les réseaux sociaux. Elles irradient en toute simplicité. Ce sont mes nouvelles héroïnes, je les trouve formidables, elles sont très inspirantes.

— Lorsque vous ne vous consacrez pas à votre carrière, vous êtes oléicultrice...

Pour l'instant, c'est de l'ordre du hobby. Je remets en état une ancienne oliveraie laissée totalement à l'abandon à la frontière franco-italienne, sur la route de l'olive. Je cultive une petite olive noire de table qui s'appelle la *Taggiasca*, dont on peut faire aussi de l'huile. C'est une grande découverte, je n'y



connaissais rien ! Entre mes déplacements professionnels, je m'y rends vérifier l'état des arbres. L'oliveraie est difficile d'accès, on y parvient par une piste de montagne... Ses cycles me permettent d'apprendre à vivre au contact de la nature et des saisons. Cette année, la production était très belle, mais comme je n'étais pas là, je n'ai pas pu récolter suffisamment pour produire de l'huile d'olive, je me suis contentée de faire plusieurs centaines de bocaux... J'apprends. Cela fait maintenant sept ans que je soigne cette oliveraie. ■

ALIÉNOR ALLAH I NOUR — REINES DE LUMIÈRE

Création lyrique d'Alain Voirpy. mise en scène par Kristian Frédrik

🕒 Mar. 29/06/2021 - 20h30

🕒 Mer. 30/06/2021 - 20h30

#Aliénor

KRISTIAN FRÉDRIC EN 3 LOOKS

Kristian Frédrik pourrait incarner l'archétype de l'artiste : entier, enthousiaste, survolté, à fleur de peau, il s'est choisi différents modes d'expression. À l'instar de son livre *À feu et à sang ou le désir brûlant* (2007), au style alerte et vif, Kristian Frédrik a un parcours singulier, fils de la rue et ancien boxeur amateur, il utilise le théâtre comme une arme pour dénoncer « un monde amnésique et inhumain ».

Cette saison, il est metteur en scène de la création lyrique *Aliénor Allah i nour – Reines de lumière !*

Portrait non exhaustif d'un artiste prolifique aux aspirations protéiformes.



MISE EN SCÈNE

Après avoir été technicien pendant une quinzaine d'années, il devient assistant metteur en scène auprès de créateurs, parmi lesquels Patrice Chéreau. Depuis 1983, il signe ses propres mises en scène, une trentaine à ce jour. Longtemps absorbé par le théâtre, il a été sollicité pour la mise en scène d'opéras depuis 2012.

L'Opéra de Saint-Étienne lui a confié en 2018 une création mondiale : *Fando et Lis* d'après la pièce de Fernando Arrabal.

Ses projets au théâtre : *Arletty, c'est moi* de Koffi Kwahulé (oct. 2020 à Anglet) ; *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard Marie Koltès au Théâtre de la Ville à Paris (2022). Ses projets à l'opéra : *La Bohème* de Puccini à l'Opéra de Nice (mars 2021) ; *La pucelle d'Orléans* de Piotr Ilitch Tchaïkovsky à l'Opéra Statne divadlo Košice en Slovaquie (oct. 2021).



ÉCRITURE

Kristian Frédrik s'est livré à un exercice périlleux : celui de la co-écriture du livret d'*Aliénor* avec le compositeur Alain Voirpy.

Il n'en est pas cependant à son premier livret puisqu'il avait adapté avec Florence Doublet celui de *Quai Ouest* d'après Bernard Marie Koltès pour l'opéra de Régis Campo (2012/2013), puis s'était attelé à l'écriture de *Fando et Lis* d'après la pièce éponyme de Fernando Arrabal (2016/2017) pour une commande de l'Opéra de Saint-Étienne. Il a écrit récemment un livre, avec le chef d'orchestre Daniel Kawka, issu de leur collaboration lors de la création de *Fando et Lis : La Chevauchée des étoiles, Conversations musique scène* (Ed. Samuel Tastet)



TRAVAIL DE TERRITOIRE...

Sa compagnie, *Lézards qui bougent*, fondée en 1989, est basée à Bayonne. Kristian a mis en place deux festivals : *Paroles à ma tribu* (de 1995 à 2005) et *Rencontres Improbables*, un festival de performances (de 2006 à 2013).

Avec sa compagnie il met en place des ateliers de sensibilisation, des ateliers de théâtre et des stages de plusieurs disciplines artistiques : théâtre, impro, chant, musique.

Kristian et son équipe travaillent dans les quartiers des zones sensibles urbaines, particulièrement le quartier des Hauts de Sainte-Croix de Bayonne. Il a associé la population locale afin qu'elle participe aux événements mis en place. C'est avec les structures socio-éducatives de l'agglomération et les établissements scolaires qu'il bâtit les diverses démarches de sensibilisation.

Un homme de partage, mû par la découverte de l'autre...

LA DAME

UNE VALEUR STRATÉGIQUE SANS ÉQUIVALENT



Didon, Aliénor, Marie-Antoinette.

Reines de la nuit, en des temps, des espaces, des situations fort différentes et parfois cruelles, elles ont fasciné, ébloui, inquiété, suscité haine ou admiration. La légende a traversé leur vie. On parle d’elles, encore, on jette sur elles un regard qui se veut neuf. Reines, elles l’ont été, certes, leur pouvoir et leur influence ont été déterminants pour leur entourage, pour leur peuple, à l’instar des Dames du jeu d’échecs, jeu très ancien qui se pratiquait à la cour des princes. En effet, le "roi des jeux", peut-être le plus ancien jeu intellectuel au monde a fait son apparition en Inde autour du VI^e siècle de notre ère et sa pratique est devenue courante en Occident dès le XIII^e siècle. D’après la légende, il aurait été inventé pour distraire un prince de l’ennui, tout en lui démontrant la faiblesse du roi sans entourage.

La Dame est la pièce la plus puissante du jeu d’échecs, celle qui a le plus de valeur.

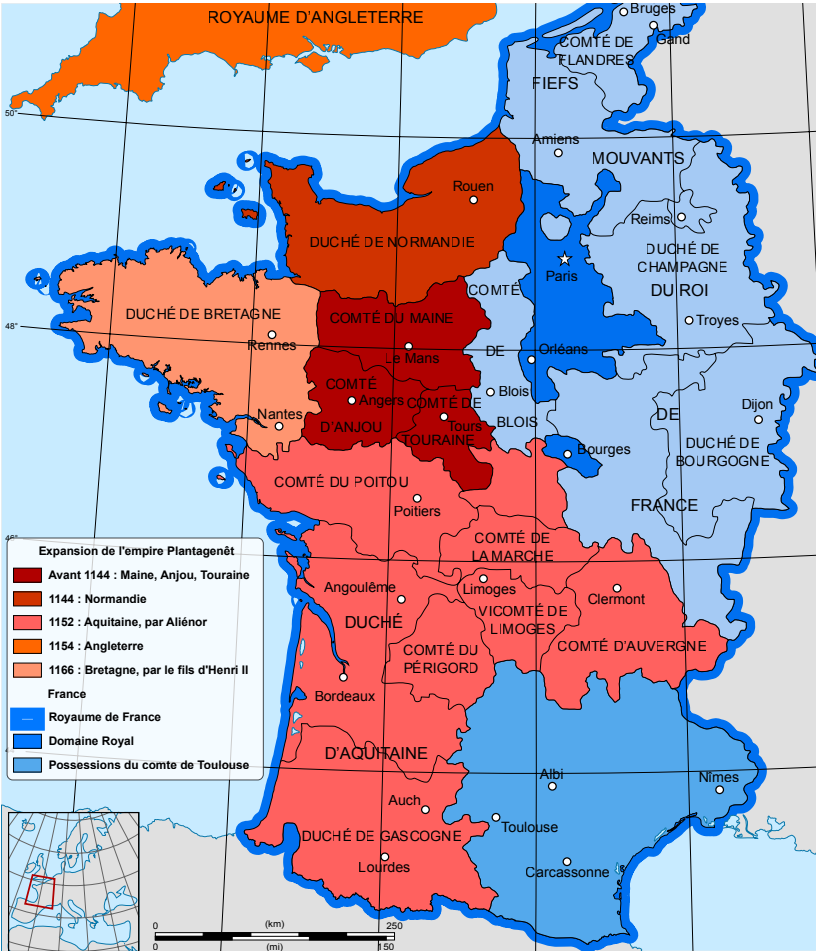
Sa capacité à se déplacer lui permet de triompher de son adversaire s’il est mal entouré. C’est Isabelle la Catholique, reine d’Espagne qui au XV^e siècle a accru ses pouvoirs en lui permettant de se déplacer à volonté dans toutes les directions. Mais elle reste la Dame, et non la Reine, le Roi étant la pièce la plus importante en dépit de sa relative faiblesse. Dame au détriment de Reine comme pour relativiser son pouvoir ? Il n’en demeure pas moins que les stratégies de la Dame en font une pièce capitale qui peut faire ou défaire les Rois.

Didon, Aliénor, Marie-Antoinette peuvent être vues comme des Dames du jeu d’échecs. Des Dames à la valeur stratégique sans équivalent.

En effet, ce sont des femmes de combat, agissantes, viriles en quelque sorte, du moins pour les deux premières :

Didon, fille aînée du roi de Tyr, contrainte de fuir la folie meurtrière de son frère Pygmalion coupable d’avoir tué par jalousie son époux bien-aimé, jusque sur les rivages africains où elle fonda la ville de Carthage. Là, elle dut, et sut résister aux sollicitations pressantes des princes menaçants qui voulaient l’épouser. Elle fit tout pour défendre ce qu’elle avait construit.

Aliénor, elle aussi, voulut défendre sa terre d’Aquitaine convoitée par les princes français (Louis VII) et anglais (Henri Plantagenêt). Elle les épousa tour à tour et bénéficia de ce titre enviable de Reine mais refusa de renoncer à ses droits sur sa terre natale. Les stratégies qu’elle a mis en place pour conserver les prérogatives territoriales à sa descendance se sont révélées des plus audacieuses...



Marie-Antoinette elle, qui ne fut pas préparée à sa fonction de reine, vite haïe par une France hostile aux Autrichiens et accusée de trahison, fit en sorte de ne pas nuire à son pays d’adoption et à ne pas le trahir dans sa correspondance familiale.

En dehors des événements de leurs temps : guerres, croisades, insurrections, révolution qui bousculèrent toutes les données, elles ne rencontrèrent pas un bonheur facile et durable. Leur vie amoureuse fut tumultueuse et compliquée. Si Didon fut longtemps citée comme un modèle d’amour conjugal et fidèle, Aliénor ne semble pas avoir beaucoup apprécié ses époux (cela reste à nuancer car elle fut très longtemps attirée par le second avant de tourner contre lui ses fils et de se retrouver enfermée une quinzaine d’années par la volonté d’un mari vengeur), et Marie-Antoinette n’eût guère de chance avec le sien. Les maternités nombreuses d’Aliénor (10 enfants) et inespérées de Marie-Antoinette (4 enfants) furent plus ou moins associées à leur lutte ou leur chagrin. On pense à Richard Cœur de Lion tué à Châlus en Limousin et Louis le dauphin prisonnier à la Conciergerie avec sa mère.

Toutes les trois eurent un destin tragique. Si Aliénor connut une longévité exceptionnelle (elle meurt à 82 ans), Marie-Antoinette fut décapitée à 38 ans.

Toutes les trois furent aussi victimes de leur temps dominé par l’Église et le pouvoir masculin. Mais ce furent des victimes pleines de noblesse et de grandeur et cela fait oublier leurs erreurs coupables. Toutes les trois ont été entraînées très tôt dans le tourbillon d’une vie codifiée faite d’obligations. On peut relever entre elles, encore d’autres points de convergence.

Ce furent des femmes de pouvoir et d’influence. Elles agissent sur leur entourage, conseillent bien ou mal ; manipulatrices manipulées parce que puissantes et redoutables.

Ce furent des femmes d’exil et de déracinement. Il leur a fallu du courage pour survivre et ne pas renoncer, oser être ce qu’elles étaient envers et contre tout.

La petite archiduchesse d’Autriche arrachée à sa famille et jetée en pâture aux loups de la cour de France, comme une étoile de malheur.

La belle Aliénor arrachée à sa chère Aquitaine et ses troubadours chantant l’amour courtois pour vivre aux côtés d’un ascète sans gaité (Louis VII).

Didon l’ensorceleuse arrachée à la Phénicie de ses pères, pour se trouver une terre d’accueil et de règne.

Ce furent également des femmes inspirées, amies des arts et qui ne cessent de susciter le rêve. On pense à Aliénor et son amour de la poésie, Marie-Antoinette s’employa également à favoriser les arts.

Depuis la nuit des temps, on a réécrit leur histoire. Virgile au I^{er} siècle avant J-C et Christopher Marlowe au XVI^e siècle ont arrangé les aventures de Didon en introduisant Enée et son fils Ascanie.

La légende a pris le relais de l’Histoire.

Les trois dames continuent de vivre et de fasciner comme en témoignent les récentes créations historiques, littéraires ou artistiques : les nombreuses mises en scène de l’opéra *Didon et Enée* de Purcell (1680), l’installation vidéo-concert de Juliette Deschamps *From Dido & Aeneas* (2018), l’exposition *Marie-Antoinette, métamorphose d’une image* à la Conciergerie (octobre 2019 à janvier 2020), relecture d’un fragment de vie de Marie-Antoinette par le chorégraphe Thierry Malandain (2019), romans de Clara Dupont-Monod *Le Roi disait que j’étais diable* (2014) et *La Révolte* (2018), ou encore la commande de l’Opéra de Limoges d’un opéra consacré à Aliénor (2021)... ■

LES OCTONAIRES DE LA VANITÉ ET DE L'INCONSTANCE DU MONDE

Des bijoux sortis de l'oubli, grâce aux metteurs en scène Jean-Philippe Clarac et Olivier Deloeuil qui ont trouvé une source d'inspiration inattendue dans l'œuvre d'Antoine de La Roche-Chandieu (1534-1591) et dans les écrits spiritualistes de deux de ses contemporains Simon Goulart (1543-1628) et Joseph Du Chesne (1544-1609).

Tous les trois ont en commun, outre leur ralliement au protestantisme, un savoir humaniste et scientifique, une réputation qui a dépassé les frontières, les a fait cotoyer des personnalités de premier plan, et deux d'entre eux ont fréquenté Henri IV, Joseph Du Chesne en particulier fut son médecin.

Chacun de ces trois poètes dira à sa manière la nécessité de l'exigence morale et le refus des plaisirs mondains illusoire et trompeurs.

Dans leurs poèmes religieux les trois auteurs mettent l'accent sur la nécessité de suivre l'exemple du Christ en s'attachant à l'essentiel, aux choses simples et naturelles, à l'être profond et non au paraître, au périssable, aux plaisirs faciles et au pouvoir de l'argent. Avant Pascal, ils s'adressent aux Mondains et leur lancent un appel vibrant pour qu'enfin pleins de discernement, ils choisissent la bonne voie et se convertissent.

Les octonaires trouvent particulièrement leur écho dans l'actualité tragique du XXI^e siècle.

Les crises économiques et sanitaires traversées récemment à travers le monde ont souligné l'urgence d'un retour à des valeurs humaines, sociales et morales. Beaucoup de nos contemporains appellent à l'urgence d'une prise de conscience des catastrophes auxquelles aboutissent

les régimes politiques basés sur le seul profit, qui ignorent, méprisent et massacrent l'humain.

Un octonaire : un poème court de 8 vers

L'appellation d'octonaire peut paraître nouvelle, mais elle remonte à Calvin qui en usa à propos du *Psaume 119* (éloge de la loi divine). Les octonaires désignent la présentation formelle d'un texte poétique en une suite de huitains rimés, mais d'une strophe à l'autre, le mètre peut varier. A côté des alexandrins, les plus usités, on trouve des huitains d'heptasyllabes, d'octosyllabes ou de décasyllabes.

Une définition succincte de l'octonaire serait donc un huitain à portée édifiante d'inspiration calviniste lié au mépris du monde et de ses vanités, objet poétique se caractérisant par un thème récurrent (la vanité du monde), un moule strophique (le huitain), une perspective religieuse (la conversion), et une modalité de diffusion (la musique).

Des réflexions spirituelles universelles

Chandieu, Goulart et Du Chesne ne sont pas les seuls poètes à parler religion au XVI^e siècle. *Les Tragiques* du protestant Agrippa d'Aubigné racontent les guerres de religion entre les Catholiques et les Protestants, tandis que les *Discours des misères de ce temps* de Pierre de Ronsard appartiennent à une forme de poésie engagée et polémique. Ronsard, en catholique convaincu, n'hésite pas à dénoncer la Réforme comme responsable de l'état désastreux de la France. Chandieu réplique, dénonce toutes les violences et persécutions commises à l'encontre des Huguenots depuis 1557. Jean de Sponde, fils de Réformé, écrira un poème liminaire aux octonaires de Chandieu et plus tard publiera des *Méditations sur les Psaumes*.

On a pu qualifier cette poésie méditative de baroque parce qu'elle privilégie l'éphémère, le mouvement et s'appuie sur des antithèses, des oppositions dramatisées, des tensions entre ce qui est et ce à quoi on aspire. Sa poésie cherche le visage derrière le masque, et découvre, sous l'apparence de la vie, la réalité de la mort. On parlera à son sujet d'une poésie de la nuit et de la clarté. Le baroque n'est qu'un moyen, une étape pour faire sentir et comprendre le rôle joué par Dieu dans notre devenir. Dieu ne condamne pas l'homme, c'est l'absence de Dieu qui condamne l'homme à la vanité et à la mort. Le clair-obscur de la pensée antithétique semble répondre à un souci de vulgarisation de la parole de Dieu. Il faut « toucher » les fidèles les plus simples par une langue presque commune. La poésie sert un but supérieur. Le poète, comme le psalmiste connaît et enseigne le bon chemin avec la grâce et le soutien de l'éternel. Il renonce à une poésie mondaine chantant un paganisme ostentatoire.

Mise en musique

Les adaptations musicales et emblématiques des octonaires des trois poètes par Paschal de l'Estocart puis par Claude Le Jeune s'inscrivent dans la même perspective et le même souci de sérénité anti-mondaine et d'austérité calviniste.

La mise en musique a joué un rôle important dans l'histoire des octonaires : elle a poussé les auteurs à l'écriture, et paradoxalement a contribué à leur oubli. En effet, c'est à la musique que les octonaires doivent leur notoriété, et c'est à cause d'elle que certains textes sont restés anonymes. À l'heure actuelle, on ne connaît pas d'autres octonaires que ceux de Chandieu, Du Chesne et Goulart.

La Vanitas

Si la thématique peut étonner, la *vanitas* n'en est pas moins un sujet de prédilection de la littérature morale au tournant des XVI^e et XVII^e siècles. Alors que chez les poètes de la Pléiade le discours de la vanité s'apparentait à une réflexion philosophique sur l'écoulement universel ou à une observation mélancolique des grandeurs disparues, les trois poètes qui nous intéressent, chantres de la nouvelle Muse chrétienne confèrent à ce thème une densité dramatique et spirituelle exceptionnelle.

Un cérémonial collectif d'un nouveau genre

À l'origine, les octonaires étaient chantés en privé et conçus comme des exercices de méditation individuelle. Aujourd'hui, la polyphonie savante qui nous est proposée se veut

strictement profane, sans référence à un Dieu spécifique ou une famille religieuse. L'écoute d'une sélection d'octonaires renvoie tout un chacun à son rapport aux épreuves et invite aussi à une réflexion sur l'humanité d'aujourd'hui.

Durant la période de confinement s'est généralisée la diffusion d'opéras en streaming mais rien ne remplace le spectacle en salle. Pour surmonter le traumatisme causé par la pandémie, Clarac Deloeuil > Le Lab proposent une geste artistique en forme de manifeste qui renouvellera le pacte de confiance avec les artistes lyriques, en se démarquant des codes habituels pour faire vivre à tous un moment singulier.

Cette singularité concerne le public et les performeurs. Les séquences musicales *a capella* interviennent sous la forme de vidéos préenregistrées des chanteurs hors théâtre, ou d'enregistrements des mêmes chanteurs avec une autre sélection d'octonaires, ou bien encore une interprétation directe des octonaires par les chanteurs installés dans la salle au milieu d'un public qui change au cours du spectacle (convoqué à des horaires différents, il entre et sort par petits groupes). Le spectacle se répète en boucle, les repères visuels et auditifs sont constamment brouillés de sorte que la poésie de la Renaissance que l'on entend semble avoir été écrite pour l'homme d'aujourd'hui. On reconquiert la proximité provisoirement perdue pendant quelques mois, par une interaction intime du public et des chanteurs. ■

CLARTÉS OBSCURES

LES OCTONAIRES DE LA VANITÉ ET DE L'INCONSTANCE DU MONDE

Chœur de l'Opéra de Limoges

Un concert-installation de Clarac-Deloeuil > le lab

En hommage à Christian Biet

☉ Sam 05/12/2020
de 15h à 18h sans interruption

RUSALKA,

UN LIVRET DE KVAPIL À L'INTERSECTION DE DEUX MONDES

par Timothy Cheek

Avec l'opéra *Rusalka*, deux hommes de deux générations différentes se sont réunis en 1900 pour créer une œuvre puissante, profonde et d'une grande beauté. L'un, le compositeur, approchait la soixantaine et se trouvait au sommet de sa puissance créatrice et de sa renommée. Il mourra quelques années plus tard, en 1904. L'autre, le librettiste, âgé d'à peine plus de trente ans, explorait avec grand intérêt les nouveaux courants artistiques et allait les servir, les synthétiser et les promouvoir au cours des cinquante années suivantes, jusqu'à sa mort en 1950. Antonín Dvořák fut immédiatement séduit par le livret du jeune Jaroslav Kvapil, et sous le feu de l'inspiration, travaillant infatigablement, il composa son chef-d'œuvre en seulement sept mois. Qu'est-ce qui a tant inspiré le compositeur et que s'est-il passé lorsque ces deux talents d'une génération différente se sont croisés ?

En racontant l'histoire sous l'apparence d'un conte de fées, Kvapil nous plonge immédiatement dans un monde symbolique et psychologique, un monde dans lequel les expériences humaines sont profondes,

fondamentales et universelles. Dès le début, on nous demande ce que veut dire « être un être humain », « désirer » et « aimer ». Les personnages sont des archétypes, ils ne possèdent pas de nom : une nymphe aquatique, un ondin, des nymphes des bois, un chasseur, un prince, etc. Les significations, les sentiments, les ambiguïtés apparaissent couches par couches, qui, conjuguées avec la musique de Dvořák, créent une œuvre d'une beauté, d'une puissance et d'une profondeur étonnantes.

La première couche du conte de fées dévoile la nature et le monde des hommes.

Le monde de la nature est représenté par le décor (l'eau, la forêt) et les êtres surnaturels qui l'habitent dans les actes I et III, tandis que celui des hommes est dépeint dans l'acte II. Dès l'ouverture de l'opéra, nous sommes confrontés à

deux éléments de la nature : la terre et l'eau, personnifiés par les joyeuses nymphes des bois et par l'ondin, sous le regard de la symbolique lune. Rusalka et ses sœurs appartiennent aussi à l'élément de l'eau, tandis que la sorcière Ježibaba est liée à l'élément du feu, à la porte entre le monde humain et le monde surnaturel. L'air est l'empire de l'âme humaine après la mort et celui de la malheureuse Rusalka, quand elle devient une *will-o'-the-wisp* vagabonde. Si Rusalka représente la nature, alors la nature est condamnée par l'inconstance et la cruauté de l'homme. Dans l'acte III, la nature s'est transformée. Tant Rusalka que l'ondin appartiennent à l'élément qui est la source de la vie, l'eau, et les paroles de l'ondin sont révélatrices : « l'eau qui nous a vu naître s'est troublée, foulée par les humains ! ». Le prince réalise trop tard ce qu'il a fait à Rusalka, la Nature, et son seul moyen de rédemption est de se sacrifier à la Nature.

La strate suivante est d'une grande richesse psychologique.

Parmi les forces à l'œuvre figurent le désir, la passion, l'érotisme et l'éveil sexuel. Ici, la nature est un symbole de la connaissance de soi. La forêt, par exemple, est traditionnellement considérée

comme le symbole de l'inconnu, des pouvoirs mystérieux, de l'inconscient, le lieu de la découverte de soi et de la maturation. L'eau aussi est depuis longtemps le symbole de la vie, de la pureté, de la naissance, de la renaissance, du fœtus. Rusalka cherche à sortir du ventre de sa mère et à partir dans le monde, mais une fois qu'elle l'aura fait, elle ne pourra jamais y revenir. Elle exprime son désir à son père, l'ondin, dans son premier air, lui apprenant qu'elle a embrassé un homme nu dans l'eau avec son corps informe et que maintenant elle souhaite prendre forme humaine pour être avec lui. Mais après avoir reçu des jambes, Rusalka devient muette, ce qui la rend incapable de communiquer avec l'objet de son désir. Le prince demande à Rusalka : « Es-tu humaine, es-tu un rêve ? » Il est pris entre deux mondes, entre deux désirs, et, désorienté, ne sait pas ce qui est illusion et ce qui est réel. Pour certains, Rusalka et la Princesse étrangère sont l'illustration de la femme fatale *fin de siècle*.

Une autre strate du livret est d'ordre politique.

La Rusalka tchèque désire s'unir au prince autrichien, mais elle ne peut pas communiquer avec lui. Leur amour est déjoué par l'infidélité du Prince et par les paroles de la sinistre princesse étrangère qui s'applique à détruire leur union. Incapable de survivre

avec lui ou séparée de lui, l'indulgente Rusalka ne pourra jamais reprendre son ancienne identité, et la mort de l'Autrichien pénitent est scellée par le baiser de la Tchèque sacrificielle. Kvapil était un fervent nationaliste tchèque et l'auteur principal du *Manifeste des Écrivains tchèques*, signé par plus de deux cents écrivains et scientifiques tchèques en mai 1917. Cette dimension ne trouve peut-être pas d'écho chez nous aujourd'hui, mais l'atmosphère politiquement chargée de l'époque a probablement été au cœur de la décision de Gustav Mahler de remettre à plus tard sa direction de la première à Vienne, en 1902 et de nouveau en 1903 et 1904, jusqu'à ce qu'il renvoie finalement la partition à la veuve de Dvořák en 1905. Cette occasion manquée eut pour résultat que la première de *Rusalka* à Vienne n'eut lieu qu'en 1987.

Avec *Rusalka*, Kvapil a créé une héroïne d'opéra hors du commun, une héroïne qui prend son destin en main et ne meurt pas.

L'ironie, c'est qu'elle est condamnée à flotter entre deux mondes pour l'éternité. La *Rusalka* de Kvapil n'est pas une sirène, mais une entité informe, une créature des eaux, à tel point que le prince, plongeant dans le lac, ne réalise pas qu'elle l'embrasse. Alors que la plupart des histoires, y compris celle d'Andersen, dépeignent une héroïne captivante par sa capacité à danser, la Rusalka de Kvapil en est incapable. Cette incapacité de Rusalka à se joindre au prince pour danser la polonaise à laquelle il l'invite souligne combien elle est étrangère au monde des humains. Le mutisme de Rusalka – le prix qu'elle doit payer pour obtenir un corps humain – possède une grande force psychologique et dramatique, et fait que le livret, la musique et la dramaturgie portent l'opéra à son paroxysme à la fin du troisième acte. Le mutisme de Rusalka, son incapacité à s'exprimer dans le monde des hommes, permet à la Princesse étrangère de manipuler le Prince avec des mots bien choisis au moment précis où celui-ci est désemparé et frustré par la froideur apparente de Rusalka : ce qui aurait dû éclore dans un duo d'amour à la fin de l'acte I nous est refusé jusque vers la fin de l'acte III.

Par-dessus tout, le livret de Kvapil nous demande ce que signifie « être humain ». Il y a la version pessimiste de Ježibaba « L'homme

JAROSLAV
KVAPIL



commence à devenir humain quand sa main trempe dans le sang d'autrui », et de l'ondin, qui lui aussi met en garde contre la « boue humaine ». Nous voyons une princesse étrangère, un être humain froid et calculateur, qui nous dit qu'elle est pleine de dépit. Nous voyons un garde forestier et un marmiton effrayés et ignorants devant des forces qui leur échappent. Nous voyons un prince infidèle. Et pourtant, Rusalka, la non-humaine, nous dit qu'être humain, c'est aimer et avoir une

âme, et elle va tout abandonner pour en faire l'expérience. Mais être humain doit signifier non seulement aimer mais aussi être aimé en retour, car les chances de Rusalka sont anéanties lorsque le prince la rejette. Ce n'est que par un meurtre que Rusalka peut revenir à son état antérieur. Le sentiment troublant et puissant qui nous reste à la fin de l'opéra est que Rusalka, par sa compassion, son abnégation et sa fidélité en amour – son « humanité » – se révèle plus humaine que quiconque, et pourtant elle est condamnée à ne jamais être un être humain. Même si le prince doit mourir en embrassant Rusalka, sa pénitence restaure son humanité, le sauve et lui apporte la paix de l'âme. À la fin de l'opéra, il devient enfin pleinement humain, capable d'aimer, capable d'être aimé. Tout le pessimisme *fin de siècle* du livret de Kvapil se révèle, car si l'humanité possède un côté peu glorieux, sa capacité d'amour et d'abnégation la sauve. Il faut une *Rusalka*, une force mystérieuse aussi mystérieuse que l'amour lui-même, pour nous le montrer.

Le moment était venu pour ces deux grands artistes de se rencontrer à la frontière de deux époques : le compositeur, en fin de carrière et de vie, contemplant la somme de ses expériences passées, et le librettiste, en début de carrière, tourné vers l'avenir. Ensemble, ils ont forgé un opéra phénoménal d'une grande beauté qui plonge au plus profond de la nature de l'humanité. ■

Écrivain, pianiste et coach vocal, Timothy Cheek est reconnu internationalement pour son travail sur la musique tchèque.

Il est l'auteur de six livres sur la musique vocale et l'opéra tchèques, dont un est consacré à *Rusalka*. Timothy Cheek est professeur d'arts de la scène à l'University of Michigan School of Music, Theatre & Dance.

L'intégralité de ce texte a été publiée dans le programme de l'Opéra National du Rhin en octobre 2019 – traduction de l'américain par Catherine Debaq-Groß.

RUSALKA

Opéra d'A.Dvořák sur un livret de J.Kvapil.

© Ven. 29/01/2021 - 20h30

© Dim. 31/01/2021 - 15h

© Mar. 02/02/2021 - 20h30

LE MYSTÈRE DE LA DAME BLANCHE

Comment expliquer le succès rencontré par les histoires lues ou vécues d'apparition/disparition de créatures inattendues en des lieux bien précis ? Notre goût pour l'insolite, l'étrange, remonte à notre enfance et à l'enfance du monde. Le mystère nous dérange mais nous fascine. La surprise et le doute nous interpellent. Nous aimons l'inexplicable qui éveille en nous des puissances latentes, des désirs profonds capables de proposer des explications.

Nous sommes bien les héritiers d'un certain romantisme flamboyant français et européen avec l'écossais Walter Scott, l'allemand Hoffman et ses *Contes fantastiques*, Maupassant, Mérimée et Balzac, une de nos plus grandes plumes fantastiques. Balzac, avec ses textes touchant aux phénomènes étranges, voulait « conduire le lecteur à une rêverie philosophique ». Il ne s'agissait pas tant de jouer avec les nerfs du lecteur que de donner à réfléchir.

Beaucoup d'écrivains du XIX^e siècle se montreront fascinés par les fantômes, le surnaturel et les forces cachées. Le fantastique est avant tout une mise en question de l'Univers par l'homme.

La Dame blanche est l'une de ces figures récurrentes dont on entend parler après des siècles en des pays et régions différents, tantôt glaçante, tantôt protectrice, on ne lui attribue pas toujours la même fonction, mais cette apparition est féminine et supposé venir de l'au-delà ; sa blancheur évoque la mort qui abolit les couleurs. Dans les siècles passés, la Dame blanche attachée au château de son père ou de son époux, hantait salles et alentours, et correspondait souvent à une aristocrate décédée en de pénibles circonstances annonçant la mort proche d'un occupant des lieux. La voir remplissait d'effroi.

La Dame d'Avenel

Dans l'opéra composé par Boieldieu, sur le livret d'Eugène Scribe, la *Dame blanche* correspond au fantôme du château d'Avenel.

A première vue, cet opéra-comique qui a connu un succès absolument exceptionnel depuis sa création en 1825 et pendant plus d'un demi-siècle, est une histoire de revenants, de ruines gothiques et de landes pittoresques.



APPARITION DE LA DAME BLANCHE AU CHEVET D'UN MOURANT
JOURNAL DE ROMAN N°121 (1857)

L'action se déroule en 1759 sur les terres des anciens comtes d'Avenel en Ecosse.

L'auditeur se prépare au frisson romanesque. C'est en fait l'histoire d'un jeune homme démuné qui achète le château d'Avenel. Il s'avère être l'héritier du domaine dont il avait été chassé. Le mystère de sa fortune et de son passé

« Vous ne trouvez pas, Monsieur, que la nuit est bien vide et d'un noir bien vulgaire depuis qu'il n'y a plus d'apparition. »

La Peur, 1884, Guy de Maupassant

s'éclaircit grâce à une femme, aidée par le simulacre du surnaturel...

A l'acte I, on dit avoir aperçu la Dame blanche sur les ruines. Le fermier des anciens comtes qui avait conclu un pacte avec la

Dame blanche des années auparavant, doit la revoir pour la payer et se sent terrorisé.

Ce n'est qu'à l'acte II qu'interviendra effectivement la mystérieuse Dame blanche qui n'est autre qu'une orpheline autrefois recueillie au château d'Avenel, et tombée amoureuse d'un soldat blessé sur le continent, en

qui elle a cru reconnaître son compagnon d'enfance.

Dans cette œuvre, la Dame blanche a une fonction protectrice du château. Elle est garante de son devenir, et saura faire en sorte que la propriété revienne à son héritier légitime.

Scribe et Boieldieu ne portent pas l'accent sur le fabuleux, les lieux hantés ou les apparitions de fantôme mais sur les mésaventures de l'héritier d'une lignée déchue, en phase avec l'identité culturelle de la Restauration. L'apparition simulée est un thème qui sert admirablement le comique du spectacle et assure la moralité du dénouement.

L'auto-stoppeuse, forme contemporaine d'un fantôme traditionnel

Une évolution récente du mythe de la Dame blanche est celui de l'auto-stoppeuse fantôme. Il serait recensé en France, depuis les années 1930, plusieurs centaines d'apparitions régulières de spectres féminins qui hanteraient certaines de nos routes. Au XX^e siècle, la presse s'est fait l'écho d'apparitions et disparitions comparables.

La Dame blanche devient l'auto-stoppeuse en blanc. Généralement jeune, elle fait signe, on la prend à bord, elle est silencieuse mais crie soudain pour avertir d'un danger,

à l'endroit où elle est censée être morte accidentellement, puis disparaît sans explication. Journalistes et gendarmes feront leur enquête.

La version de Pavalas-les-Flôts en 1981 a été l'occasion de nombreux articles et émissions de télévision. En 1979, est apparue une version limougeaude de la Dame blanche sur la route de Nexon qui prévient des dangers du virage avant le Pont de la Révolution...

La nuit et la solitude créent les conditions d'émergence du fantastique

Hostiles ou bienveillantes, il n'en reste pas moins que ces Dames blanches qui semblent s'être appropriées un territoire, un espace, représentent, qu'on croit ou non à leur existence, les forces de la mort. Une mort refusée autrefois et c'est pourquoi elles font peur ou impressionnent à tout le moins. D'où leur utilisation en poésie, littérature et cinéma. Selon les cas, sueurs et tremblements assurés, rêve aussi, espoir peut-être, grotesque et dérision parfois.

Qu'y a-t-il derrière ces apparitions ?

Une affabulation éhontée, une volonté manipulatrice pour obtenir ou empêcher un événement, une illusion des sens, une hallucination privée ou partagée, voire collective, ou une réalité, plus facile à admettre qu'à établir.

Ces apparitions profanes ne donnent pas lieu à autant d'enquêtes que les apparitions sacrées. L'Église s'entoure d'une multitude de précautions pour affirmer qu'il y a eu miracle et vision surnaturelle. Ce n'est pas le cas ici. Les apparitions profanes dont font partie celles de la Dame blanche entrent dans le cadre des légendes admises plus ou moins qui circulent, disparaissent, reviennent en surface.

Nous savons que l'existant ne se limite pas au visible. Nous savons aussi que certains êtres possèdent une énergie spirituelle hors du commun, ou un pouvoir charismatique, un amour des êtres allant jusqu'au sacrifice, amour maternel, passionnel, fraternel... et l'on peut toujours s'interroger sur la persistance de ce pouvoir après la mort. ■

LE MYSTÈRE DE LA DAME BLANCHE
Concert lyrique – direction : Fayçal Karoui

© Dim. 14/03/2021 - 15h

#théma **ECCE HOMO**

Homme de chair, illuminé charismatique, prophète, Messie, quelle que soit leur perception, Jésus a toujours inspiré aux musiciens, écrivains, peintres, cinéastes et plasticiens, de multiples effigies artistiques. Autant de regards différents, longtemps codifiés par l'Église, parfois subversifs aujourd'hui. Autant d'œuvres qui témoignent d'une fascination non démentie au fil des siècles.

Joseph Haydn, Théodore Dubois, Olivier Messiaen, Suzanne Giraud, Amélie Nothomb, Marine Bachelot NGuyen, *Animal Fabuleux* et Tin-Tin, Clarac-Deloeuil > Le Lab - chacune et chacun à son époque- croyant, athée, agnostique, religieux ou non, composent au printemps 2021 l'un des temps forts de la programmation de l'Opéra de Limoges. *Ecce Homo*, Voici l'Homme !

Dans les pages qui suivent, Suzanne Giraud compositrice, nous livre en avant-première ses réflexions sur l'écriture d'un nouveau quatuor à cordes commandé par l'Opéra de Limoges. Luc Bourrousse, dramaturge pour Clarac-Deloeuil > Le Lab, décortique les relations mère et fils à partir du modèle de Marie de Nazareth et nous offre un point de vue sur l'empreinte ineffaçable du fils et son inexorable détachement.

Marine Bachelot NGuyen, auteure du *Fils* nous parle de sa pièce qui dénonce avec force et justesse la dérive ordinaire du conformisme social vers une forme d'intégrisme religieux.

ECCE HOMO



Dans le cadre de *Ecce Homo*, l'Opéra de Limoges a passé commande à

SUZANNE GIRAUD

d'une pièce pour quatuor à cordes autour de l'effigie du Christ.

Le catalogue de la compositrice ne comporte pas moins de 70 œuvres, du solo au grand orchestre, en passant par la musique de chambre, la musique vocale, électronique, la musique pour ensemble, ainsi que l'opéra. Suzanne Giraud, compositrice prolifique et engagée notamment pour la reconnaissance du travail de ses paires, a été récompensée par l'Académie des Beaux-Arts et par l'UNESCO, et nommée pensionnaire à la Villa Médicis.

— Une commande sur l'effigie du Christ... Le sujet est à la fois universel et intime. La grandeur du sujet n'est-elle pas écrasante ?

Je ne vois pas du tout le Christ comme une figure écrasante, mais comme un être humain qui nous a donné sa parole, quelque chose à méditer, à partager, qui nous réconcilie avec l'humain.

— Avez-vous effectué des recherches pour aborder le sujet ?

J'ai fait de nombreuses recherches préalablement à ce projet, notamment pour *Le Vase de Parfums*, opéra d'Olivier Py pour lequel j'ai écrit la musique. Mes connaissances de la religion viennent aussi de l'éducation que j'ai reçue puisque j'ai grandi dans une région concordataire où cela faisait partie de l'enseignement à l'école. J'ai voulu approfondir la question de la parole, entre-autres celle de la femme, qui s'avère rare. Je me suis penchée sur le personnage de Marie-Madeleine pour *Le Vase de Parfums*, notamment dans les textes apocryphes, dont on ne parle jamais dans la voie officielle.

— On parle très peu de Marie dans les évangiles.

Marie est là pour souffrir. Pour moi, ce n'est pas l'unique vocation de la femme, je me suis donc plutôt attachée à Marie-Madeleine. C'est autour d'elle que j'ai trouvé des textes porteurs de vie et de sensualité dans l'entourage du Christ. Je me suis basée sur les recherches du théologien Jean-Yves Leloup qui a beaucoup écrit sur les évangiles apocryphes et sur d'autres auteurs qui sont un peu marginalisés, mais dont les écrits sont là, et qui m'ont permis de réfléchir.

— Comment écrivez-vous sur commande ?

Je suis au départ totalement dans l'écoute. Ensuite, je rêve beaucoup. Je m'attache à certaines expressions et j'ai besoin de me laisser aller librement : images, pensées, ambiances... J'ai également besoin de savoir où la pièce va être jouée, par qui. Je fais des recherches, mais je ne veux pas non plus m'asphyxier, parce que j'ai un esprit très curieux, je pourrais me perdre dans toutes les choses que je lis, que je regarde et qui me passionnent. Or, j'ai besoin de rassembler mes idées pour en faire un seul objet et démarrer une nouvelle composition.

— Les compositions contemporaines restent marginales dans la diffusion des œuvres musicales...

Je crois qu'il manque en France une culture du présent. Nous sommes dans une culture muséifiée, à regarder les choses du passé, à écouter, à visiter le patrimoine, ce qui est une fort bonne chose, on peut y trouver énormément de plaisir bien sûr, de la profondeur. Mais cela reste incomplet sans la culture du présent, et sans la curiosité bienveillante à l'égard des artistes du présent. On ne profite pas assez de la grande réceptivité des enfants pour construire avec eux un parcours dans l'art contemporain qui reste valable une fois devenus des

adultes à même de s'intéresser et de choisir.

— Vous menez une très belle carrière et vous semblez pourtant souffrir de la place faite à la musique contemporaine ?

Je sens qu'on est dans une niche constituée de quelques personnes qui viennent à notre découverte, et cette niche se rétrécit. Je me sens tributaire d'une construction culturelle déficiente en art contemporain. Il y a même une confusion dans les esprits entre ce qui est industriel et purement original. J'aime beaucoup voir de la peinture, en parler avec des personnes qui ont envie de partager et qui ont quelque chose à m'apprendre dessus. J'aime la littérature contemporaine. Je lis beaucoup, je fréquente des écrivains, je collabore avec des auteurs et je trouve que tous les domaines - peut-être moins en France concernant la littérature - la peinture, l'architecture, et particulièrement la musique sont un peu laissées pour compte dans leur originalité.

Quand je consulte des programmes de cinéma, il y a une distinction entre film grand public et cinéma d'auteur, c'est assez clair, on propose les deux, et il y a du public pour chaque chose. En revanche pour la musique, il y a de la musique industrielle, de la musique classique, et dans la musique classique la musique contemporaine est une niche vraiment minuscule. En France, on a tendance à ne pas trop savoir que faire avec cela. Heureusement, il y a quand même des organisateurs qui déploient beaucoup de subtilité et de volonté pour insérer de la création dans leur programmation. On trouve rarement du public qui réclame de la musique contemporaine, à l'exception d'une partie de la profession. Mais nous ne sommes pas là pour produire uniquement pour nos semblables. Alors je crois que c'est important de pouvoir rencontrer le public. C'est ce qui me préoccupe beaucoup ces derniers temps.

— Est-ce différent dans d'autres régions du monde ?

Oui, il y a un développement nettement supérieur en Allemagne mais cela vient aussi de la structuration en Länder qui fait qu'il y a des orchestres et des radios par région qui s'attachent à la création. Ces dernières années, j'ai eu la chance de pouvoir travailler au Danemark de façon suivie et là, j'ai constaté une très grande ouverture d'esprit dans le public. Mais, il y a des pays où c'est pire, par exemple aux Etats-Unis, la musique contemporaine est littéralement cantonnée aux universités. En Italie où j'ai vécu, c'est presque comparable à la France sauf qu'il y a encore moins de moyens. En revanche, il y a beaucoup de très bons musiciens, beaucoup de bons compositeurs, de bonnes classes d'enseignement. Pour ce qui est de jouer la musique, ils en sont souvent réduits à des associations qui crient misère.

— Le XX^e siècle a voulu rompre avec l'obligation de succès afin de laisser libres les compositeurs d'inventer. Ce droit à l'insuccès n'est-il pas une avancée positive dans la créativité des compositeurs ?

Oui, je suis assez d'accord. Cela faisait partie de la grande ouverture des années 1960/70/80 que de proposer tout ce qui pouvait nous inspirer sans avoir forcément à recueillir le succès. À un moment donné, le succès est même devenu suspect et jugé opportuniste. On saluait davantage l'imagination, mais ce mouvement-là est en train d'être dissout dans des tendances nouvelles liées à d'autres choses que la musique. Ce sont les cahiers des charges des organismes qui décident des tendances très nettes opérées dans les choix de programmation.

— Les commanditaires veulent aujourd'hui encore avoir une part d'initiative, alors est-ce possible de composer librement, en proposant un projet déjà écrit à une institution ?

J'ai envie d'être optimiste, et de dire

que c’est toujours possible ! Mais en proposant quelque chose de mûrement réfléchi, et en allant frapper à la bonne porte. Finalement, je préfère composer comme cela, plutôt que d’essayer de m’astreindre à des choses pour lesquelles je ne suis pas faite. C’est de plus en plus net pour moi, d’aller dans le sens de projets originaux et de chercher l’endroit où ils pourront s’exprimer plutôt que de répondre à des demandes qui sont juste une façon d’insérer quelque chose de plus dans un cahier des charges.

— Vous dites que votre imagination est littéraire, pouvez-vous expliciter ?

Au départ, j’hésitais entre devenir écrivaine et compositrice. Je suis entièrement baignée de littérature, depuis toujours, je continue à lire beaucoup et à me retrouver dans ce que je lis dans mes choix de lecture. S’acheminant, avec ma façon de penser la musique, des ambiances qui pourraient aussi bien être littéraires. S’il n’y avait pas de notes, il y aurait des mots. Mon plus grand bonheur est de rencontrer des écrivains que j’aime et de collaborer avec eux comme je l’ai fait récemment avec Pascal Quignard à Radio France.

— Pourquoi ne pas avoir sauté le pas de l’écriture puisque l’analogie entre musique et texte vous semble si naturelle ?

J’ai beaucoup écrit au total. Au départ des textes, puis des articles pour le Centre Pompidou pendant toute une période. Plus je lis de romans ou d’essais contemporains, plus je me dis qu’il s’agit d’un métier à part entière. C’est très difficile de faire à la fois de la musique et de la littérature. Il me semble que faire œuvre d’écrivain est une vocation totale. Ce sont des arts qui réclament trop de

la personne. On ne peut pas se diviser en deux, il s’agit d’un travail de longue haleine, approfondi.

— Comment élabore-t-on au fur et à mesure des années son langage musical ?

Ce sont des tournures, des occurrences, des configurations qui reviennent, pas forcément de manière obsessionnelle, mais elles reviennent. Au bout d’un moment, on peut se retourner et dire « oui, ça c’est moi, je l’ai déjà fait dans telle œuvre et dans telle autre ». Mais, au départ, on ne peut pas le décider.



SUZANNE ENTOURÉE DE KORNILIOS MICHAILIDIS ET DE PASCAL QUIGNARD
À LA MAISON DE LA RADIO POUR LA CRÉATION DES ENFANTS DU MARAIS - OCT. 2019

— Comment qualifieriez-vous le vocabulaire musical qui vous est propre ?

C’est une question très difficile. Je dirais qu’il est assez protéiforme suivant le projet. Ça vient du fait qu’au départ je me suis attachée à explorer beaucoup de techniques différentes. J’ai lu beaucoup de partitions, j’en ai écoutées beaucoup, j’ai rencontré des compositeurs formateurs qui m’ont montré leur technique, et je me suis construit une palette, comme un peintre qui aligne ses couleurs. J’ai décidé d’avoir cette mise à disposition de plusieurs techniques, de plusieurs palettes selon l’ambiance traversée, de pouvoir choisir telle ou telle couleur. Je pourrais qualifier

ma palette de multiple, protéiforme, fluctuante.

— Et pour votre travail d’écriture autour de l’effigie du Christ ?

Il y a l’effigie du Christ mais il n’y a pas que cela dans le quatuor que j’écris. Il y a le fait que je vis dans le monde d’aujourd’hui, et j’essaie de parler du monde de maintenant. Il ne s’agit pas d’aller deux-mille ans en arrière. J’ai donc cherché ce que pourrait être un prophète aujourd’hui. Un prophète contemporain pour moi s’exprimerait peut-être sur internet, et plutôt qu’un individu, pourrait être un groupe de personnes qui réfléchissent à ce que sont les humains aujourd’hui, à leurs souffrances. Un prophète d’aujourd’hui s’exprimerait en anglais, sur les réseaux sociaux, c’est peut-être une image un peu simpliste mais réaliste, il ferait partie d’un « Think tank », il s’intéresserait à la destruction du monde, à la souffrance humaine et aurait quelque chose à dire là-dessus. Je mets cela dans mon quatuor.

— Cela fait penser à la jeune Greta Thunberg qui réunit des foules à travers le monde à propos d’une forme de souffrance.

Tout à fait, cela pourrait être elle. Je ne dis pas qu’elle est le Christ, mais elle pourrait être une sorte de prophète.

— Après avoir longtemps pensé que la composition ne s’enseignait pas, vous êtes responsable de l’Atelier contemporain au Conservatoire de Paris . . .

Pendant très longtemps, je ne voulais pas enseigner la composition, pensant que cela allait démonter les mécanismes qui me permettent de composer. C’est l’histoire de l’enfant qui regarde l’horloge, qui va la dévisser, elle ne

marche plus, mais il n’arrive plus à la remonter. J’aime enseigner, j’aime les jeunes, je pense que je suis une très bonne pédagogue, mais le danger est de mettre à disposition des autres tout ce qu’on a . . . Il y a un moment où il faut dire « stop, là, c’est mon jardin secret et on ne va pas plus loin ». Et surtout, ce n’est peut-être pas la bonne façon d’enseigner la composition que de donner tout ce qu’on a. Ce sont mes élèves en fait qui m’ont appris. Un poste s’est libéré et on m’a donné l’opportunité d’y accéder. À ce moment-là, je me suis dit qu’il n’y avait peut-être pas de hasard, que j’étais sans doute assez mûre pour le faire. Avant d’enseigner la composition, j’ai enseigné le contrepoint de la renaissance, l’analyse musicale, l’histoire de la musique également, et auparavant j’ai dirigé des conservatoires. Je suis vraiment très heureuse d’avoir pu évoluer, de ne pas être restée coincée dans l’un de ces rôles, et d’avoir pu faire vivre différentes facettes.

— Il semblerait que les aspirantes compositrices soient nombreuses mais qu’elles se placent en retrait par rapport à leurs camarades masculins. Comment réduire le paradoxe entre rareté des compositrices et intérêt de leurs œuvres ?

Il y a beaucoup à faire. On manque de modèles depuis très longtemps, depuis au moins le Moyen Âge. Les compositrices sont peu visibles pour des raisons culturelles et sociologiques, et cela continue encore aujourd’hui. Il y a vraiment une réforme des esprits à faire aussi bien dans la société que chez ces jeunes femmes qui se lancent ou qui ne se lancent pas dans la composition, même si elles ont le talent, l’envie, les moyens de le faire. J’essaie d’encourager des élèves non seulement à composer, mais aussi à se sentir aussi valables que leurs camarades masculins dans cette démarche.

— Vous reprocheriez à certaines jeunes femmes de ne pas oser ?

Reprocher est négatif. Mais je leur pose la question : pourquoi ? et pourquoi pas ? J’essaie de faire sauter les blocages. Les raisons pour lesquelles les compositrices sont si peu repérées font partie d’un tout, relèvent de la place de la femme dans notre société, notre culture, notre éducation. Il n’y a pas que les compositrices, il y a les chefs d’entreprises, les grands médecins, les femmes politiques . . . On est encore trop dans un manque d’égalité des chances, et un manque d’égalité à l’arrivée. La volonté de réformer n’est pas assez énergique. Je crois qu’il faut être dans le comminatoire. Il existe fort heureusement des initiatives, des groupes de réflexions auxquels je participe qui peuvent aboutir à des mesures.

— N’y a-t-il pas d’effets pervers aux mesures de discrimination positive ?

Je suis d’accord. On doit rester le regard rivé sur l’égalité des chances. On a bien vu que la simple incitation ne suffit pas. Donc je pense qu’il y a une phase transitoire où on doit prendre des mesures. En Suède par exemple, il y a une grande différence : les orchestres et ensembles ne reçoivent pas de subvention s’il n’y a pas de compositrices et de chefs d’orchestre femmes dans leur programm visant l’égalité. Et cela marche ! J’ai été récemment invitée à un concours de composition en Suède pour faire partie du jury, on trouve des œuvres de compositrices dans une proportion bien supérieure à celle des autres pays. Tout cela parce qu’il y a eu des mesures coercitives au départ. L’être humain a ses faiblesses, et s’il n’y a pas la carotte et le bâton, on n’avance pas, on reste dans les habitudes, dans les ornières.

— Vous évoquez les chefs d’orchestre pour qui le rapport hiérarchique de la fonction peut être compliqué quand c’est une femme qui est

à la baguette. Mais les compositrices sont dans la création, la notion d’autorité est absente, il ne devrait pas y avoir de problème, on peut dire que la musique est aveugle . . .

C’est tout à fait exact. C’est une histoire de nom sur un programme, une affiche, qui va permettre de remplir ou non la salle, de satisfaire ou non un public. C’est une façon aussi de l’éduquer. C’est tout un ensemble. La musique est très en retard sur beaucoup de choses, pour ce qui est de l’égalité des chances, de l’ouverture d’esprit . . . ■

ECCE HOMO

🕒 Du 21/03 au 09/04/2021

QUATUORS DE LA FIN DES TEMPS ET
POUR LE NOUVEAU TEMPS

🕒 Mar. 23/03/2021 - 20h30

RENCONTRE AVEC SUZANNE GIRAUD
à l’issue de la représentation

🕒 Mar. 23/03/2021



MÈRE ET FILS L'ALTÉRITÉ INTIME

Point de vue par Luc Bourrousse

Les rapports entre mère et fils sont basés sur une altérité fondamentale dont les traces sont aussi profondes qu'ineffaçables.

Le dramaturge de la compagnie Clarac-Deloeuil > le lab partage avec nous quelques-unes de ses pistes de réflexion personnelles autour de la figure du Messie.

« Pauvre petite, vous n'étiez pas désirée, mais vous ne m'en serez pas moins chère. Un fils eût appartenu plus particulièrement à l'État : vous serez à moi, vous partagerez mon bonheur et vous adoucirez mes peines. » Selon M^{me} Campan, c'est par ces mots que Marie-Antoinette aurait accueilli Marie-Thérèse, sa première-née. Une certaine articulation entre féminité, maternité et filiation s'y fait jour, de façon singulièrement limpide : la fille est un prolongement de sa mère, quand un fils au contraire est d'emblée destiné à lui échapper.

Naturellement, l'impératif dynastique pèse sur les reines — ce sont les infortunés Dauphins de France qui légitimeront « l'Autrichienne », comme les cinq fils du roi d'Angleterre avaient réaffirmé le statut royal d'Alienor d'Aquitaine, après que la naissance d'une seconde fille ait conduit à l'annulation de son mariage avec Louis VII, roi de France. Dans l'Occident moderne, les souveraines sont avant tout des porteuses de rois : la gestation d'un héritier

mâle est l'événement déterminant de leurs vies ; en l'occurrence, le fils fait la femme, réduite à son emploi de mère biologique, de « Genitrix », pour reprendre l'expression de Mauriac (significativement, l'adaptation dramatique du roman réalisée par Françoise Colomès pour le conservatoire de Bordeaux en 2007 s'intitulait *Un fils*). Leur souveraineté auxiliaire et dérivée est la marque de leur soumission au pouvoir masculin et aux exigences de sa transmission, une forme d'indemnité compensatoire à l'abdication de soi.

Le modèle en est clairement Marie de Nazareth, servante auto-désignée montée en gloire au Paradis pour avoir porté le fils de Dieu — une Assomption qui, comme une grande partie du culte de la Vierge, doit tout à l'élaboration idéologique et rien aux textes eux-mêmes. Selon les évangiles, la maternité de Marie se présente sous des jours sinon mutuellement exclusifs (l'Église ayant de fait inlassablement œuvré à les concilier), du moins passablement divers. Chez Marc (le plus ancien) et Jean (le plus récent, mais basé en partie sur des sources antérieures à Marc), elle est prosaïque au point d'être à peine mentionnée, sans Annonciation, sans Immaculée Conception, une maternité d'une humilité confinant à l'invisibilité. La conception surnaturelle est présente chez Matthieu, mais c'est à Joseph que la communication en est faite, un Joseph envisageant de se séparer discrètement d'une promesse à la grossesse regrettamment visible : un ange vient en songe l'enjoindre de n'en rien faire, la problématique situation de Marie étant l'œuvre du Saint-Esprit ; cette mission divine accomplie, Marie et Joseph deviennent un couple tout ce qu'il y a de plus ordinairement humain, donnant à Jésus frères et sœurs — Matthieu 1:25, “*et non cognoscebat eam donec peperit filium suum primogenitum*”, “Et [Joseph] n'eut pas de relations

conjugales avec elle avant qu'elle eût donné naissance à son premier-né”, l'implique d'emblée, Matthieu 12:46 et 13:55-56 le confirment : frères et sœurs sont évoqués tour à tour. La mère du Christ, devenue la mère d'autres, est renvoyée à sa banalité de génitrice, à son obscurité de femme, à son anonymat même, comme en témoigne froidement Matthieu 12:48-50, quand Marie et les frères de Jésus attendent en vain devant la synagogue où celui-ci prêche : “« Qui est ma mère, et qui sont mes frères ? » Montrant ses disciples, il dit : « Voici ma mère et mes frères. Car quiconque fait selon la volonté de mon père qui est aux cieux, celui-là est mon frère, ma sœur et ma mère »”. Pour avoir le statut de mère, il suffit d'obéir à la voix du père.

C'est chez Luc, avec son dialogue entre l'archange annonciateur et la servante du Seigneur, que ce statut de la mère de Jésus est le plus spécifiquement explicité — cette scène d'annonciation trouvera du reste quelques siècles plus tard sa place dans le Coran, où par ailleurs Marie / Maryam est la seule femme désignée par son nom propre et non par sa situation dans l'ordre patriarcal (au contraire de la mère de Moïse ou de la femme du pharaon), et dans lequel elle apparaît plus souvent que dans le Nouveau Testament ; on notera à ce propos que d'importants théologiens musulmans ont pu faire de Marie un équivalent d'Adam, l'un et l'autre ayant donné la vie sans recourir à un quelconque processus charnel : le premier à Ève, née du corps d'un homme soumis à l'intervention de Dieu, la seconde à Jésus, né d'un corps de femme abandonné à la volonté divine.

En acquiesçant, en consentant expressément à la soumission, en se nommant elle-même “servante” (Luc, 1:38 : “*Ecce ancilla Domini*”, “Voici la servante du Seigneur”), ce que Marie manifeste avant toute chose, c'est son ralliement au discours de Gabriel

(l'Annonciation est d'abord une énonciation) : elle a été convaincue par les mots de l'archange, par son discours — comme le souligne Dom Columba Marmion dans *Le Christ dans ses mystères* (une des sources d'inspiration de Messiaen pour les *Vingt Regards sur l'enfant Jésus*), “cette foi en la parole de Dieu a fait de la Vierge la mère du Christ”.

C'est donc par le discours, le verbe, que

toute puissante” du douzième *Regard*, qui est au cœur du *Quatuor pour la fin du Temps*, a besoin d'un corps de femme pour s'incarner : le Verbe (celui de Dieu) est, par définition, éternel (sans naissance comme sans échéance ; à ce titre, il est la fin du Temps) et immatériel. Le Christ est verbe par son père et, par sa mère, chair, dont le propre est la douleur — à commencer par celle de l'engendrement. *Stabat mater dolorosa* : la maternité est une épreuve.



SEPT DERNIÈRES PAROLES DU CHRIST EN CROIX DE HAYDN / LE LAB

tout se fait, que tout a été fait, pour reprendre l'intitulé du sixième des *Vingt Regards*, lui-même une citation de l'évangile selon Jean (Messiaen prend soin de l'expliciter dans les notes qui ouvrent la partition : elle provient des premières phrases de l'évangile, “Au début était le Verbe, et le Verbe était avec Dieu, et le Verbe était Dieu. Il était avec Dieu dès l'origine. Par lui tout a été fait.”) Ce verbe va se renouveler en Jésus, verbe lui-même — “cet enfant est le Verbe qui soutient toutes choses par la puissance de sa parole” (douzième *Regard* : le passage est extrait de l'Épître aux Hébreux) — qui, dans le Coran, parle dès le berceau. Mais cette “parole

Le supplice de Jésus est son héritage maternel, conséquence de son incarnation ; mais toujours quelque chose du fils, une altérité essentielle, échappe à la mère. Au-delà du fameux chromosome y, c'est une part de son enfant qui lui demeure irrémédiablement autre, étrangère, inaccessible, et qui, comme le pressentait Marie-Antoinette, le voue à l'éloignement — qu'il soit conceptuel comme celui du Christ de Matthieu, politique comme l'aliénation des héritiers royaux, qu'il s'agisse de la réclusion de Fernand Cazenave dans *Genitrix* ou du suicide de Cyril, le fils titulaire du monologue de Marine Bachelot Nguyen. Un fils est toujours

synonyme de départ, parfois jusqu'au plus terrible des départs, celui dont la Passion du Christ est le modèle.

Mère et fils y sont unis par la souffrance, séparés par le verbe. Aux douleurs de la Vierge correspondent les stations de la Croix, sept à l'origine dans les deux cas, le chiffre de la perfection, celui de l'accomplissement du cycle ; mais, face à la mère muette, la parole — les paroles, sept toujours — affirme l'ipséité du fils, son irréductible singularité, son altérité constitutive. Stations de la Croix, dernières paroles du Christ, douleurs de la Vierge : apparus bien après les évangiles, à partir du treizième siècle, les trois cycles de dévotion sont avant tout des constructions participant à l'organisation du discours de l'église, de petites chapelles, de la grande cathédrale du catholicisme romain, progressivement élaborées, et entretenant avec le Nouveau Testament des rapports plus ou moins étroits ; le nombre des stations de la Croix a ainsi pu s'élever jusqu'à trente,

et leur version usuelle, fixée à quatorze au dix-huitième siècle, s'éloignait suffisamment des textes pour que le Pape Jean-Paul II ait dû en proposer une nouvelle rédaction, confirmée par son successeur Benoît XVI.

Les sept douleurs de la Vierge (à l'exception de la quatrième, la rencontre entre Jésus et sa mère sur la Via Dolorosa, qui ne figure pas dans le Nouveau Testament) comme les sept dernières paroles du Christ sont, elles, directement empruntées aux évangiles. Réparties entre Luc et Jean (trois chacun), Matthieu et Marc (la parole centrale, “Mon Dieu, mon

Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?”, figure chez les deux, Matthieu l'ayant reprise de son devancier), ces dernières se sont naturellement établies au cœur du rite de la Semaine Sainte — et par là même trouvé un écho inépuisable dans les arts. Depuis le XVI^e siècle, la musique, intimement liée à la liturgie, a offert au verbe une résonance sensible, sans pour autant être nécessairement articulée : ainsi des méditations instrumentales composées par Haydn pour l'Oratoire de la Santa Cueva de Cadix, mais aussi des pièces pour orgue de Tournemire ou Alan Ridout, des *Sieben Worte* de Sofia Gubaidulina ou du quatuor bientôt révélé de Suzanne Giraud. La musique vocale, de Schütz à Andrew Peterson, relaie évidemment de façon plus explicite la parole du fils. Dans l'oratorio de Théodore Dubois, significativement, c'est à peine si la femme a voix au chapitre, reléguée qu'elle est à l'indifférentiation chorale, et littéralement privée d'expression individuelle : la partie de soprano solo était tenue à la création par un garçon, le jeune Stuber, soliste de la Maîtrise de Sainte-Clotilde, et sera confiée l'année suivante, à la Madeleine, au falsettiste Frédéric Mosbrugger ; tout en décrivant la Mater Dolorosa, la voix masculine la réduit ainsi au silence.

Demeure donc cette mère muette, celle qui a choisi d'accepter la présence de l'autre en elle, et ses conséquences. Un enfant sans mère est un orphelin, une femme qui perd son époux est une veuve, mais qu'est une mère privée de l'enfant qui l'a faite mère ? L'hébreu a un adjectif un peu vague, *shakul* (il peut aussi s'appliquer à la perte d'un autre parent proche), et l'arabe un nom, *thakla* ; mais dans le monde occidental moderne, la mère qui perd son fils n'est, littéralement, rien : le français n'a pas de mot pour cela, pas plus que l'allemand, l'anglais, l'espagnol ou l'italien, le russe ou le turc. Il est vrai que la mort d'un enfant, du moins en bas âge, qu'il soit fils ou fille, fut

longtemps monnaie courante. “On parle rarement des déchirures, des cicatrices que gravent les enfants dans la chair”, dit la protagoniste du *Fils* ; et de fait, après la naissance, l'enfant demeure à jamais présent dans la chair maternelle par le biais de cellules échangées durant la grossesse, dont certaines, ayant échappé au système immunitaire, sont venues se loger dans divers organes, où elles se sont développées : c'est le phénomène du microchimérisme fœtal. Sans entrer dans les complexités d'un processus dont les implications sont encore mal identifiées, on notera simplement que l'enfant reste gravé dans le corps de la mère (les cellules fœtales sont actives pendant des décennies), en une sorte de contamination intime, de tatouage

intérieur : le fils demeure, en quelque sorte, ineffaçable, à la fois définitivement assimilé, et irrémédiablement autre. ■

Luc Bourrousse est dramaturge de la Compagnie Clarac-Deloeuil > Le Lab.

ECCE HOMO

🕒 Du 21/03 au 09/04/2021

Le verbe et la chair : Cécile Sauvage

“Hommes, vous êtes tous mes fils, hommes, vous êtes
La chair que j'ai pétrie autour de vos squelettes.
Je sais les plis secrets de vos cœurs, votre front
Cherche pour y dormir mon auguste giron,
Et ma main pour flatter vos douleurs éternelles
Contient tous les nectars des sources maternelles.”

La poétesse Cécile Sauvage (1883-1927) composa son recueil *L'Âme en bourgeon* en 1908, alors qu'elle était enceinte de son premier fils, le futur Olivier Messiaen. Dix ans après la mort de Cécile Sauvage, la compositrice et violoniste Claire Delbos (1906-1959), première femme du compositeur, attendant à son tour un enfant, met en musique les huit poèmes du recueil. Le cycle sera créé en avril 1937, en même temps que les *Poèmes pour Mi* de Messiaen avec ce dernier au piano et la soprano Marcelle Bunlet, également créatrice de *Harawi* quelques années plus tard.

Avec sa certitude prophétique (“Je savais que ce serait toi”), son alliage de vision cosmique (“Je suis comme le Dieu au geste bref et dur / Qui pour le premier jour façonna les étoiles / Et leur donna l'éclair et l'ardeur de ses moelles. / Je porte dans mon sein un monde en mouvement”) et de sensualité instinctive, *L'Âme en bourgeon* fut pour Messiaen une sorte d'évangile primordial où le verbe même, exceptionnellement, est maternel, donc féminin : “ce poème unique en son genre a influé [...] sur toute ma destinée.”

QUAND L'INTÉGRATION SOCIALE DÉRIVE VERS L'INTÉGRISME RELIGIEUX...

« Récit porté par un texte magnifique », « le texte fait de ce spectacle un petit bijou », « un monologue remarquable », « un texte percutant », « une écriture nécessaire, éclairante et brillante », « du bel ouvrage, un texte adroit et corrosif... » STOP ! Tant de louanges ne sauraient être usurpées.

Marine Bachelot NGuyen, autrice du *Fils*, nous parle de sa pièce, dont l'histoire est celle d'une mère de famille, qui, par concours de circonstances plus que par choix, se retrouve partie prenante des mouvements catholiques traditionalistes.



— **Ce qui est mis en accusation dans votre pièce, n'est pas plus le conformisme social que l'intégrisme religieux ?**

C'est une remarque très juste. Ce qui m'intéressait c'était la question du glissement, de la dérive idéologique, et ses logiques qui peuvent passer par des convictions politiques, mais qui peuvent passer aussi par un conformisme social, par un désir d'ascension sociale, de constitution d'un nouveau cercle d'amis, ces logiques alimentées par un vide aussi personnel qui est rempli tout d'un coup par de nouvelles idées, par de nouvelles relations. C'étaient ces mécanismes que je voulais décrire. Le personnage fréquente un milieu catholique traditionnel. Même s'il existe en France des mouvements catholiques intégristes, nous n'avons pas voulu avec David Gauchard, commanditaire du texte, aller

vers des choses trop extrêmes, ça nous semblait important que le personnage ne semble pas si loin de nous. Nous sommes allés sur le fil de la banalité des idées réactionnaires.

— **De fait, on peut s'identifier à ce personnage, et à sa famille également.**

C'était très important de pouvoir facilement s'identifier à cette femme, la comprendre par certains aspects, avoir une zone de familiarité avec elle, son mari, ses enfants. Pour moi, le sujet de la pièce n'est pas l'intégrisme ou la dénonciation de l'intégrisme religieux, mais plus ces glissements, ces terrains mouvants, ces micro-lâchetés qu'on a tous et toutes à un moment de nos vies et qui font aller sur telle ou telle pente, avec les conséquences que cela a. Je voulais aussi raconter l'histoire de

l'épanouissement d'une femme à travers le militantisme. Je n'irai pas jusqu'à parler d'émancipation, mais elle s'accomplit davantage en tant que femme, en tant que militante, elle trouve un espace en dehors de sa famille et de sa pharmacie.

— **Votre texte relève de l'étude de mœurs, comment avez-vous approché ce milieu catholique ?**

Je n'ai pas fait de journalisme d'investigation, pas d'infiltration. Je ne sais pas mentir, donc je n'ai pas du tout pris le parti de rentrer dans ce type de cercles. Il aurait fallu que je me fasse passer pour autre chose que ce que je suis. J'ai rencontré des gens qui ont fait la *Manif pour Tous*, en étant moi-même dans des contre-manifs, j'ai discuté avec ces personnes, vu comment elles réfléchissaient, avec parfois des échanges un peu musclés... Ce fut ma manière de les approcher. J'habite en Ile-et-Vilaine, c'est le cadre de ma pièce, j'ai donc regardé qui étaient les responsables *Manif pour Tous* 35, quelles étaient les femmes actives dans ces mouvements, et quels étaient leur parcours de vie. Je me suis servie d'éléments très concrets, et j'ai ensuite mélangé les histoires. Ce sont des femmes assez actives, on les trouve dans des groupes anti-IVG qui n'ont pas très bonne presse en France, elles se retrouvent ensuite très engagées dans la *Manif pour Tous*, et certaines font aujourd'hui des carrières en politique, sont élues dans de petites communes, se présentent aux Européennes. Un certain nombre arrêtent de travailler pour faire des formations de bioéthique...

— **Qu'est-ce qui vous a le plus interpellée dans votre découverte de ce milieu catholique traditionaliste et militant ?**

C'est le fait de voir ces trajets de femmes qui s'accomplissent via leur engagement.

J'ai lu des comptes-rendus des réunions anti-IVG, des documents sur des messes de réparation qui correspondent à des messes pour les enfants morts avortés, cela s'ancre dans telle église, telle paroisse, et c'est géographiquement tout près de chez moi ! C'est assez vertigineux et fascinant de découvrir cette façon d'envisager les choses ! Je me suis documentée sur des pratiques extrêmes, comme les thérapies de conversion. Il s'agit d'une pratique qui vient des États-Unis mais qui existe aussi en France sous forme de séminaires, au cours desquels on exorcise les pulsions homosexuelles de la personne considérée comme malade. C'est très violent psychologiquement. Il existe par ailleurs des associations d'homosexuels catholiques qui soutiennent, qui font des analyses des textes sacrés, des discours du pape, pour dire que les choses peuvent évoluer au sein des religions et de la communauté de croyants. Cohabitent dans les églises des positions très différentes. Certains spectateurs catholiques pratiquants nous ont raconté que leurs paroisses et quartiers se sont déchirés au moment de la *Manif pour Tous*, les uns affichant à leur balcon des drapeaux bleu-blanc-rose, les autres le drapeau arc-en-ciel en réaction.

En ce qui me concerne, le militantisme féministe m'a épanouie, accomplie, m'a donné plus de force – je sais combien le militantisme peut vous galvaniser. Je me suis aussi servie de ma propre expérience pour construire le personnage de Cathy.

Ce qui m'a troublée profondément, c'est que ce mouvement militant catholique n'a pas des agissements chrétiens. Sa posture intolérante va à l'encontre de l'exemple et du message de Jésus qui prône amour, acceptation, justice et vérité. C'est un vrai paradoxe.

— **La bourgeoisie de province, passée au vitriol, n'est-elle pas une proie un peu facile ?**

Pour moi, il s'agit de la réalité sociale des petites villes ; j'ai choisi Châteaugiron avec son petit bourg, avec beaucoup de commerçants, d'entrepreneurs. Dans *Le Fils*, oui, il y a des clichés parce que je me saisis de personnages qui sont des types sociaux pour ensuite les creuser, je ne cherche pas à créer des personnages et des milieux loin de la réalité, je travaille sur la familiarité. Ce qui m'a rassurée, c'est qu'on m'a dit reconnaître totalement les figures et leurs fonctionnements sociaux. L'église est aussi un lieu de sociabilité, et les notables de province en font souvent partie : le médecin, le chirurgien, le bâtonnier, l'avocat ainsi que les cercles caritatifs, les rotarys, tous ces endroits d'entre-soi... Il y a du stéréotype dans mon texte, mais c'est aussi une manière de décrire une réalité.

— **N'y a-t-il pas des prédispositions psychologiques à la dérive vers l'intégrisme ?**

C'est le même terrain de départ pour les personnes qui vont se retrouver dans des sectes, des dérives intégristes religieuses ou autres. Il y a souvent des fêlures, un vide intérieur, un ennui dans sa vie, et une forme de fragilité.

— **Étudiante, vous trouviez que le roman était trop loin de la réalité et qu'il n'avait pas assez d'impact sur la vie sociale. Avez-vous le sentiment que l'écriture dramatique vous a permis cette adresse directe au public ?**

J'ai choisi le théâtre parce que les textes s'adressent aux spectateurs en passant par des corps, des voix qui sont sur scène ; je mets aussi en scène mes textes, ce qui provoque un contact avec le public, un dialogue, des retours ; des gens sont émus, touchés, bouleversés, on peut le ressentir. En

voulant porter une parole politique, évidemment que le théâtre me satisfait ! Si *Le Fils* a cette efficacité et ce côté percutant, c'est parce qu'on l'a lu plusieurs fois, à la table, avec la comédienne et le metteur en scène, on l'a affiné, on a gardé la substantifique moelle. Le théâtre permet de sculpter le texte à travers les comédiens.

— Vous faites un travail sur le théâtre politique et politisé, notamment sur les questions de sexisme et de racisme. Pourquoi ?

Ce sont des questions qui me travaillent, qui me portent. Je parlais d'épanouissement militant, d'*empowerment*, je pense que la lecture de textes théoriques m'a aidée à me positionner, à comprendre et à analyser comment les choses se passaient, pouvaient se transformer. Il y a un souci de ma part de partager ces façons de regarder et de penser la transformation du monde, de lutter contre ces logiques sexistes, racistes, coloniales, qui nous traversent toutes et tous parce que c'est vraiment systémique. Mon théâtre raconte la complexité de l'entrelacement des rapports de domination, essaye de traduire de façon sensible des enthousiasmes militants.

— Avez-vous le sentiment que la situation progresse dans les mentalités ? Outre le fait que la loi Taubira soit passée, il y a maintenant l'épineuse question de la GPA, la 1^{ère} cause de suicide chez les jeunes reste liée à la question de l'homophobie...

Comme pour toutes les époques de changement, il y a des choses qui régressent. J'ai l'impression que l'idée du mariage pour tous est acquise aujourd'hui en France. Mais il y a encore beaucoup de gens qui sortent dans la rue pour s'opposer au fait que les couples homosexuels puissent avoir le droit d'avoir des enfants. J'ai envie d'être optimiste, les choses évoluent... On voit



que la jeune génération est plus fluide sur les questions de genre, d'orientation sexuelle et amoureuse, il y a une réelle ouverture sur ces sujets-là. Pour travailler dans les collèges et les lycées, les insultes homophobes et les stigmatisations restent très présentes par ailleurs, cela crée des soucis, jusqu'au suicide. Ce qui est

homophobes sont banalisés, et en même temps, cela a permis des discussions dans les familles, des cercles d'amis. On le voit bien, à l'échelle de nos proches, des personnes qui étaient véritablement réactionnaires il y a deux ou trois ans, ont évolué, tout est en mouvement. Dans les médias, il y a beaucoup plus de

Il y a vingt ans, il n'y avait pas de modèle positif gay, on se sentait extrêmement seul et le silence était une règle de survie.

paradoxal, c'est que cette histoire de *Manif pour Tous* a rendu les paroles homophobes autorisées, il y a toujours des agressions très violentes à l'encontre des lesbiennes, gays et trans, les propos et actes

figures LGBT, cela permet d'avoir des repères pour les jeunes, alors que de mon temps il n'y avait personne, on se sentait extrêmement seul parce qu'on n'avait pas de modèle positif, le silence était une règle

de survie. Les jeunes générations peuvent s'identifier avec telle star de cinéma, telle chanteuse de variétés... Mais, par ailleurs, il faut être très vigilant sur la violence intra-familiale, ou entre adolescents. Certains tiennent à l'école des propos inacceptables, et sans doute nourris d'homophobie intériorisée : « si je vois un homo, je lui casse directement la gueule ! ».

— Dans votre pièce, la mère s'interroge et nous interroge, parle vrai : être soi, oser l'être, regarder les autres, essayer de comprendre. N'est-ce pas les attributs d'une femme puissante ?

J'aime bien cette notion de puissance que je différencie de celle du pouvoir. Chez Spinoza, le pouvoir du tyran, pouvoir de domination, est alimenté par quelque chose de mortifère. La

Ce qui me gêne le plus, ce sont ces athées qui considèrent finalement l'athéisme comme une religion.

puissance, elle, est plus du côté des affects de vie et de joie. Si je réfléchis à mon personnage, est-ce-que Cathy est une femme puissante ? Non, il s'agit d'une femme et d'une mère impuissante par rapport à ce que vit son fils. Elle le dit à un moment « Vous vous êtes déjà sentie comme ça ? Impuissante et monstrueuse, mère en échec ? ». Elle est en colère, elle est ramenée à son statut de mère qui ne sait pas comment gérer ses deux fils. Elle ne sait plus quoi faire, elle se sent coupable. La fameuse culpabilité des mères ! Elle vit pourtant un épanouissement intellectuel, sa prise

de parole en témoigne ; elle s'épanouit aussi sur le plan sexuel, quelque chose de son égo se développe. Elle a une montée en puissance, tout en devenant une mère impuissante.

— Que peut-on s'autoriser comme représentations du Christ ?

J'ai toujours été troublée de voir les représentations picturales du Christ, où il y a quand même une érotisation du corps de Jésus. La religion catholique est chargée de sensualité dans ses représentations des corps, mais le nie complètement. Jésus n'est pas une figure masculine virile, il constitue une figure de masculinité vraiment intéressante. Jésus sur la croix est quand même souvent dans une posture très offerte, avec ce corps quasi nu. Dans les tableaux représentant La Cène, il y

a des analyses qui soulignent que Jésus est toujours à côté du disciple Jean, que Jean représente une femme parce qu'il a les cheveux longs, qu'il y aurait une proximité entre

Jésus et Jean, il y a une projection totale ! Les représentations, gorgées de sensualité, sont reprises par une certaine esthétique, un certain imaginaire érotique gay.

— Est-ce que c'est raisonnable de prendre pour cible les religions quand on voit les réactions extrêmes que cela engendre ?

C'est important de pouvoir s'emparer des symboles et de pouvoir jouer avec. Après, ce qui me gêne presque le plus, ce serait cette espèce d'anti-cléricalisme qui se sent très bravache,

avec des athées qui considèrent finalement l'athéisme presque comme une religion ! Je me considère comme athée, mais je suis très respectueuse des religions et des autres. En tant qu'artiste ou en tant que personnalité publique, on bénéficie d'une liberté qui va de pair avec une responsabilité de nos actes. Je pense qu'il faut mesurer les conséquences de ses propos, se demander si ce n'est pas un peu trop facile d'attaquer la religion, se demander ce que ça apporte... Je n'ai pas de position définitive sur le sujet, mais je pense qu'on est à la fois libre et responsable. ■

La pièce *Le Fils* a reçu le prix Sony Labou Tansi en octobre 2019

ECCE HOMO
© Du 21/03 au 09/04/2021

LE FILS
pièce mise en scène par David Gauchard
© Mar. 06/04/2021 - 20h30

#théma **ECCE HOMO**

Soif

Grand entretien
avec **Amélie Nothomb**

Laurent Croizier, conception et animation
Nicolas Stavy, piano

LUNDI 29 MARS 2021 - 20H30

Dédicace à l'issue de la rencontre



Soirée en collaboration avec les Éditions Albin Michel
et la librairie **Anecdotes Limoges**



UNE RUE DE JÉRUSALEM

#visions partagées

BERTRAND ROSSI

Bertrand Rossi a pris ses nouvelles fonctions de directeur de l'Opéra de Nice en décembre 2019 après avoir œuvré pendant 20 ans à l'Opéra national du Rhin.

L'Opéra de Limoges a accueilli *Le Lac des Cygnes* la saison dernière et co-produit *Rusalka* cette saison. Bertrand Rossi travaille avec Clarac Deloeuil > Le Lab, artistes associés à l'Opéra de Limoges, ainsi qu'avec d'autres metteurs en scène programmés dans les années à venir.

Rencontre avec un directeur de maison d'opéra dont la communauté de points de vue artistiques est exprimée clairement.

— Pouvez-vous évoquer le lien très fort que vous avez avec Nice ?

Je suis né à Nice, j'ai grandi à Nice, et j'ai débuté ma carrière lyrique dans cette même ville. Très jeune j'ai été attiré par le chant, j'ai fait partie de la maîtrise de la cathédrale, j'ai chanté dans plusieurs offices et concerts. Mon père a été administrateur de l'Opéra de Nice pendant une trentaine d'années. C'était déjà ma deuxième maison, et j'ai, très jeune, assisté à de nombreuses représentations, à toutes les générales des spectacles lyriques et des opérettes. En tant que membre du chœur d'enfants de l'Opéra de Nice, j'ai participé à *Carmen*, *La Bohème*, *Parsifal*... J'ai beaucoup aimé l'ambiance, l'odeur de la scène, et, parallèlement à mes études au conservatoire - percussions et histoire de la musique - j'ai souhaité rester dans le milieu de l'opéra et trouver un métier qui me permettrait à la fois de rester sur le plateau et de toucher à tous les services. Le poste de régisseur permet ce contact avec les artistes, les chœurs, l'orchestre, mais aussi avec l'administratif, et le public. J'ai donc été stagiaire régisseur en 1990, et l'année suivante

j'ai été régisseur des *Noces de Figaro* car le régisseur principal était malade ; j'ai conduit le spectacle au pied levé pour la première, je devais avoir 17 ou 18 ans. On m'a proposé dans la foulée un contrat, et je n'ai plus quitté l'Opéra de Nice pendant 12 ans, jusqu'à ce que l'Opéra National du Rhin m'appelle car un poste de régisseur général se libérait. Je suis parti à Strasbourg en 2000 où j'ai eu plusieurs fonctions : régisseur général, directeur de production, directeur général adjoint, puis directeur général par intérim.

— Vous dites que la saison 2020/21 à l'OnR sera certainement la plus audacieuse qu'on aura pu voir à Strasbourg depuis ces vingt dernières années. Où se situe l'audace ?

Lorsqu'Eva Kleinitz est arrivée à la tête de l'OnR, la notoriété de l'établissement n'était plus à démontrer, parce qu'avec le directeur précédent nous avons mené un travail formidable sur le public et la programmation, en faisant venir des metteurs en scène comme Robert Carsen ou Olivier Py. Mais avec Eva Kleinitz, nous voulions aller encore plus loin dans la proposition artistique, en cassant les codes très esthétiques, en allant vers des pensées peut-être plus audacieuses, avec des metteurs en scène davantage portés sur la dramaturgie que sur l'esthétique. Nous avons fait appel à des metteurs en scène comme Barrie Kosky, Tatjana Gurbaca, et Marie-Eve Signeyrole que vous connaissez bien à Limoges, qui pensent l'œuvre, et qui considèrent que la mise en scène doit s'adresser à un public d'aujourd'hui. Cela

Les metteurs en scène ont sauvé l'opéra, qu'on le veuille ou non.

a été une sorte de rupture esthétique. A Strasbourg le public est extrêmement curieux, mélomane, et surtout ouvert, avec un nombre incroyable d'établissements publics culturels... S'il y avait une ville en France où on peut oser, c'était bien là ! Eva Kleinitz venait de l'Opéra de Stuttgart, or en Allemagne on ne se pose pas toutes ces questions, on n'a pas peur de la réaction du public, on fait appel aux plus grands metteurs en scène, les plus audacieux, les plus fous, on y va. En France, le public est un peu plus conservateur. Donc Eva a voulu y aller progressivement, sur trois saisons. Pour 2020/21, elle avait programmé

certaines titres avec certains metteurs en scène, mais la saison était loin d'être terminée. J'ai donc programmé le reste, dans l'esprit de ce crescendo d'audace au fur et à mesure des saisons, pour habituer le public à ce changement de style. Cette saison marque l'apogée de ce projet, avec une accumulation de metteurs en scène européens des plus audacieux.

— Cela rejoint vos propos quand vous dites que c'est la mise en scène qui a sauvé le répertoire lyrique. Qu'entendez-vous par là ?

Le public d'opéra est plutôt conservateur, et déjà Patrice Chéreau le soulignait dans les années 70 quand il montait *le Ring* : « le problème à l'opéra ce n'est pas le genre de l'opéra, c'est le public ». Il y allait un peu fort, mais c'est vrai que le public du théâtre est plus ouvert à l'interprétation. L'opéra a un problème de répertoire. Sur 80 000 titres, on joue toujours les 60 mêmes, alors que la plupart des maisons lyriques font des efforts pour ouvrir le répertoire. Par ailleurs, cela n'a pas de sens de monter systématiquement *La Traviata*, *Carmen*, *La Bohème* de la même manière. Certains publics se font l'idée de ce qu'ils ont envie de voir, et c'est comme cela qu'ils voudraient tout le temps voir les productions. Sauf que ça ne se passe pas comme cela. Le monde change, nous sommes en 2020. On ne va plus présenter les œuvres comme on le faisait il y a cinquante ans. Et pourquoi les productions d'il y a trente ans seraient-elles plus justes que celles d'il y a soixante ans ou cent ans ? Les compositeurs eux-mêmes ont écrit leurs opéras à une époque bien spécifique ; qu'est ce qui nous dit que Mozart aurait écrit *Don Giovanni* de la même manière s'il avait vécu en 2020 ? Peut-être aurait-il vu des choses totalement différentes ? C'est pour cela que, pour sauver l'opéra, et les metteurs en scène l'ont sauvé, qu'on le veuille ou non, l'interprétation des metteurs en

scène est extrêmement importante.

A quoi est-ce que ça sert de voir toujours la même Carmen, dans le même costume et dans les mêmes décors ? Dans ce cas, autant rester chez soi écouter un CD, et on imagine ce qu'on veut. L'opéra n'est pas un musée, l'opéra est un art bien vivant, donc ce qui est formidable, c'est d'avoir différentes visions de différents metteurs en scène. L'opéra est là pour parler à notre monde, c'est un endroit de notre société qui est dans l'évolution. Je pense que le temps où on venait à l'opéra simplement écouter les chanteurs est révolu, je crois que le public est dans l'attente d'une combinaison d'éléments différents, il n'est pas passif, il a soif de découvertes et de sensations. Les saisons sont construites dans cet esprit-là. Je suis persuadé que l'enjeu de l'opéra du XXI^e siècle est social.

— Vous quittez un opéra qui connaît une situation plus confortable que celle qui existe à Nice, où l'on sait que l'établissement se trouve dans une situation délicate. Quels sont les challenges les plus urgents à relever ?

C'est vrai que j'aurais pu rester dans le confort et me porter candidat à la direction de l'OnR, c'est une question qui s'est posée. Mais après vingt ans dans une même maison, l'envie de changement allait de soi... J'ai eu avec Eva Kleinitz des relations très fortes, et j'ai mené avec elle l'Opéra du Rhin à un haut niveau d'excellence, de fréquentation. Il est sain dans une vie de se remettre en question et de tourner une page pour en ouvrir une autre qui correspond à mes désirs, et même à un rêve. Aujourd'hui, ce rêve se réalise, et il est vrai que la tâche est immense. J'ai symbolisé mon projet en quatre mots-clé, qui correspondent aux initiales de l'Opéra de Nice Côte-d'Azur : Ouverture, Nouveauté, Co-production, Ambition. Il y aura une réelle

rupture avec ce qui se faisait avant, je le dis ouvertement. La mission de mon prédécesseur Éric Chevalier était de remplir les salles avec un slogan qui était de rassembler et de rassurer le public. J'ai plusieurs missions, qui sont toutes aussi importantes les unes que les autres : élargir le public en ouvrant nos portes et en sortant de nos murs, augmenter le nombre de représentations, attirer la presse nationale et internationale, ce qui

Il est sain dans une vie de se remettre en question et de tourner une page pour en ouvrir une autre qui correspond à ses désirs.

n'est pas le cas aujourd'hui, rayonner dans la ville, sur le territoire et au-delà, attirer les mécènes et les co-producteurs, développer une programmation inter-disciplinaire, et créer des liens avec différents acteurs culturels du territoire, rayonner par le numérique. J'ai l'ambition d'obtenir le label national pour l'orchestre qui est une formation des plus compétentes de France depuis ces dernières années et d'obtenir le label national aussi pour l'opéra.

— Vous dites que l'Opéra de Nice était, jusqu'à présent, relativement refermé sur lui-même ?

Dans notre volonté d'obtenir le label, nous avons envie d'un rapprochement avec Paris. A une époque, Jacques Médecin qui était maire de Nice s'était un peu coupé de Paris, considérait que Nice n'en avait pas besoin, et les niçois, encore aujourd'hui, considèrent qu'on est un peu à part. C'est lié à notre statut d'ancien comté, on est fier de notre ville, de notre climat... Notre municipalité actuelle œuvre à ce rapprochement avec la capitale. En ce qui nous concerne, nous mettons en place un partenariat avec l'Opéra

Comique. La première raison est historique. Au milieu du XIX^e siècle, avant même le rattachement de Nice à la France en 1860, il y avait trois théâtres à Nice : le Théâtre français, qui poussait à ce que le français soit la première langue parlée, alors qu'on parlait italien à l'époque, on faisait partie du comté de Savoie Piémont ; le Théâtre italien qui se tenait en lieu et place de l'actuel opéra face à la promenade des anglais ; et il y avait un Opéra comique qui se tenait à la place de l'actuelle synagogue. Cet Opéra comique était en lien avec la salle Favart, car tous les opéras du genre opéra-comique créés à Paris venaient à Nice dans la foulée. C'est comme cela qu'on a accueilli des compositeurs comme Boieldieu, Auber, Bizet, *Carmen* est venu tout de suite à Nice...

Avec Olivier Mantéi, directeur de l'Opéra Comique à Paris, nous avons décidé d'établir un partenariat sur plusieurs années, et nous allons accueillir une fois par an une production fabriquée en commun. Nous allons coproduire *La Dame Blanche*, il s'agit d'une coproduction : Opéra Comique / Opéra de Nice / Opéra de Limoges. L'Opéra Comique a une notoriété nationale et internationale, et nous, nous avons les forces permanentes. Nous pourrions construire les décors, les costumes et avoir l'Orchestre Philharmonie de Nice ainsi que notre chœur.

— L'Opéra de Nice bénéficie effectivement d'outils très précieux : les ateliers de décors et de costumes, un chœur, un orchestre, un ballet...

Il y a 350 employés, ce qui en fait l'opéra en région qui a le plus de salariés. Nous bénéficions d'un lieu qui s'appelle la Diacosmie qui a été construit dans les années 80, au moment où le *Ring* a été présenté à Acropolis parce qu'il n'y avait pas de lieu suffisamment grand pour répéter. Il s'agit d'un lieu dans lequel tout a été rassemblé : les salles de répétition d'orchestre

et de chœurs mais aussi une salle de répétition aussi grande que la scène de l'Acropolis, et un espace équivalent à la scène de l'Opéra de Nice, ainsi que des ateliers de fabrication de décors, de costumes, de peinture. C'est un lieu absolument unique en France, que je souhaite ouvrir pour que les niçois puissent en profiter.

— Nice a une histoire avec l'esthétique baroque, de par son architecture, la proximité et l'influence de l'Italie toute proche. La réintroduction du répertoire baroque revêt-elle une saveur particulière pour vous ?

La réintroduction du baroque fait partie intégrante de mon projet. Si le théâtre date du XIX^e, il est situé au cœur du vieux Nice qui est un symbole du baroque, avec sept églises baroques qui sont plus belles les unes que les autres... Même si on est proche de l'Italie, plutôt axé sur le Bel Canto, Verdi, Puccini, le baroque est un répertoire qui sera programmé, notamment dans les églises, car je tiens à ce qu'on puisse sortir des murs. Après, il y a une question d'équilibre budgétaire à trouver, parce que nous savons que les ensembles spécialisés dans le baroque ont un coût, et le budget artistique de l'Opéra de Nice est plutôt bas.

— Vous évoquez le budget artistique de l'Opéra et vous affichez des objectifs chiffrés en termes de fréquentation. Comment allez-vous procéder ?

C'est la Ville de Nice qui finance totalement l'Opéra, avec un petit complément qui vient du département, mais on ne reçoit aucune subvention de l'Etat. Nous sommes dans le trio de tête des villes en France qui financent le plus leur opéra. Après, le budget artistique est assez faible, il y a un gros déséquilibre avec le budget de fonctionnement et d'investissement. Nous allons trouver les solutions, sachant que nous allons rationaliser les dépenses avec

les co-productions, les mutualisations, et nous allons augmenter les recettes de billetterie avec l'augmentation du nombre de représentations et l'augmentation de notre offre pour un nouveau public. Voici les pistes sur lesquelles je suis en train de travailler.



— Quel est le projet spécifique que vous allez mener avec le ballet ?

Le ballet, dirigé par Eric Vu-An, est plutôt classique. Je suis le directeur général de l'Opéra de Nice et chacun s'occupe de ses prérogatives, le directeur du ballet de son côté, le directeur musical de l'autre, et je voudrais essayer de fédérer les institutions vers une même ligne directrice, en trouvant des synergies, des thématiques par exemple. 2021 correspond à l'anniversaire de la mort de Stravinsky qui a une histoire avec Nice et la Côte d'Azur parce qu'il y a travaillé. Il s'agit d'un compositeur de ballet, de symphonie et d'opéra ; c'est donc un fil rouge que j'ai proposé à mes directeurs pour dessiner une programmation commune. Pour le premier opéra que je programme à Nice, toutes les forces vives artistiques seront rassemblées dans un même spectacle : orchestre, chœur et ballet,

et c'est une première, jusqu'à présent c'était assez cloisonné. Je pense qu'il faut remettre l'artistique au cœur des préoccupations des uns et des autres. J'ai très envie de travailler avec le ballet, et parallèlement à leur programmation, de faire connaître les danseurs avec d'autres types d'actions.

— Comment qualifiez-vous les connivences déjà existantes avec l'Opéra de Limoges ?

C'est une belle question, parce que je connais Alain Mercier depuis quelques années maintenant, et nous partageons exactement la même vision artistique. Aujourd'hui l'Opéra de Limoges est un exemple pour ce que je mets en place à Nice. A l'époque où j'étais assistant à la mise en scène, j'étais venu travailler à l'Opéra de Limoges, en 1991, pour *Lakmé*, et Guy Condette était directeur. J'ai vu l'arrivée d'Alain Mercier, d'abord à l'administration, puis à la direction. Il y a eu une rupture de style entre les deux époques, et Alain Mercier, par sa force de persuasion, est arrivé

à renouveler le public de l'Opéra de Limoges. Cela n'a pas été facile au début, il y a eu perte d'abonnés les premières années. L'idée n'est pas de se séparer du public qui vient aujourd'hui à l'Opéra de Nice, mais de lui donner une nouvelle vision de son opéra, c'est un gros travail de communication. Il faut un directeur qui relève ses manches et qui puisse aller dans l'arène pour dialoguer, dialoguer, et encore dialoguer. Il y a à peine vingt ans, on ne savait pas qu'il y avait un opéra à Limoges, alors qu'aujourd'hui l'Opéra de Limoges compte dans le monde lyrique, c'est l'un des plus innovants et parmi des plus audacieux de France. Ce n'est pas une question de budget, mais une question de vision et de projet artistique. ■



LES ÉLÈVES DU PESMD EN CONCERT

JEUNES MUSICIENS EN VOIE DE PROFESSIONNALISATION

— Les deux pôles supérieurs de musique de Nouvelle-Aquitaine ne sont-ils pas d'une certaine manière concurrents puisque vous visez les mêmes aspirants ?

C'est comme pour une école de commerce ou d'ingénieurs : les étudiants regardent le projet d'établissement, les professeurs, et s'ils sont pris aux deux, ils choisissent l'établissement qui leur plaît le plus. Je ne vois pas cela comme une concurrence, l'offre est différente et permet de répondre aux demandes des étudiants. Historiquement, il n'y avait

que deux possibilités : les conservatoires nationaux supérieurs de Paris et de Lyon, qui correspondaient pas aux différents profils d'étudiants. Techniquement, il est plus difficile de rentrer à Paris qu'à Bordeaux. Pour autant, je me dis que c'est heureux que nous existions car nous nous adaptons à des profils très variés, qui ne sont pas moins intéressants d'un point de vue artistique. Peut-être avons-nous des étudiants qui sont moins performants sur leur instrument, mais qui peuvent avoir plus de créativité. Je

vois des choses magnifiques qui ont eu du mal à émerger dans des endroits où seule compte la performance quasi sportive sur instrument.

— Comment tendre à devenir pôle d'excellence au niveau national ?

Savoir qui enseigne est essentiel. Le projet compte aussi, certains de nos étudiants viennent parce qu'ils savent qu'ils vont faire aussi du théâtre avec l'École Supérieure de Théâtre de Bordeaux, il y a des projets axés musique contemporaine, d'autres projets transversaux avec la

danse. Typiquement, les actions que nous menons avec les structures culturelles du territoire participent de l'attractivité du projet : de l'insertion de haut niveau, professionnalisante, encadrée, ce qui est très motivant pour les étudiants.

Il y a les diplômés, mais il y a surtout l'état d'esprit. L'idée essentielle est d'aider à se révéler. Finalement, on n'apprend pas à être danseur ou à être musicien, c'est une question de savoir être. On n'apprend pas à être un artiste, mais on peut en avoir l'étoffe ; c'est la même chose pour un pédagogue, il faut avoir la fibre. Nous sommes très vigilants pour recruter les enseignants qui sauront se mettre au service des étudiants et les faire se révéler.

— Peut-on parler d'une attractivité internationale ?

À Bordeaux, nous avons entre 15 et 20% d'étudiants étrangers, le double de la moyenne nationale. Les raisons sont multifactorielles. Nous avons une belle équipe pédagogique, j'ai imposé qu'il y ait des master classes officielles et récurrentes avec une alliance de solistes et de musiciens qui mènent de très grandes carrières. Cela constitue une attractivité certaine. La ville, classée au patrimoine de l'Unesco, est connue à l'étranger et attire des étudiants venant d'Europe, d'Amérique centrale et du sud et d'Asie.

— Est-ce que tous les aspirants musiciens professionnels ont l'opportunité d'intégrer une formation supérieure ?

Entre 1980 où existaient seulement deux Conservatoires Nationaux Supérieurs de Musique et aujourd'hui, il y a une dizaine de pôles supérieurs supplémentaires qui ont vu le jour et qui proposent des diplômes d'interprètes, ce qui représente environ 1000 étudiants de plus. Globalement, cela correspond à la demande, et quasiment tous les aspirants arrivent à intégrer une structure, quitte à s'y prendre à plusieurs reprises. Le



LAURENT GIGNOUX

rapport Gilbert Amy de 2001 indiquait qu'il y avait environ 1000 étudiants « sauvages » qui gravitaient dans les perfectionnements de conservatoire et qu'il fallait former. Il s'agit d'individus qui, de toute façon, allaient se consacrer à ce métier de musicien. Les pôles supérieurs ont émané de ce constat. Même si les enseignants sont parfois les mêmes dans les conservatoires et dans les pôles supérieurs, les apports extérieurs sont plus nombreux, plus structurés, et diplômants.

— À quoi les étudiants aspirent-ils le plus ? À intégrer un orchestre plutôt que de devenir enseignant ?

C'est moins tranché que cela. Beaucoup savent que le métier est double. En trois ans, les étudiants peuvent avoir trois diplômes. Le diplôme d'interprète, qui ne dispense pas de devoir passer les concours par la suite puisque c'est le système : le diplôme pédagogique qui, lui, a une valeur marchande plus réelle ; et une licence de musicologie qui renforce tout cela. 80% de notre population vient chercher les deux diplômes avec la licence universitaire qui est la cerise sur le gâteau.

— Quelles sont les évolutions majeures sur les dix dernières années dans la formation des musiciens ?

Je crois qu'il y a une dizaine d'années nous n'existions pas vraiment dans le paysage. La France est quand même un pays très jacobin dans le sens d'une centralisation parisienne très poussée. Du coup, si on ne

sortait pas du conservatoire de Paris, on n'était pas considéré comme très bon... Maintenant, nos étudiants intègrent de très bons masters pour ceux qui veulent poursuivre, y compris Paris et Lyon. C'est en fait comme s'ils avaient fait leur premier cycle ici puisque nous n'avons pas de second cycle d'enseignement supérieur. Cela finit par se savoir.

— Quels sont les réels débouchés pour les étudiants ? Trouvent-ils tous leur place ?

Ils suivent une forme d'apprentissage, ils ont un pied dans le métier, et nous leur conseillons d'ailleurs de ne pas y mettre trop vite les deux pieds ! La statistique nationale du Ministère de la Culture est de 94% d'insertion professionnelle, mais la réalité est moins reluisante. L'évaluation quantitative est extrêmement satisfaisante, mais je ne me satisfais pas de cela. Si on analyse la pratique des jeunes musiciens, oui, ils sont heureux de ce qu'ils font. Mais depuis trente ans, il y a une paupérisation énorme au niveau de la rémunération des enseignants, dans les pratiques artistiques notamment. Auparavant, en fonction de son niveau de qualification, le musicien professionnel vivait correctement, il appartenait à la classe moyenne. Ce n'est plus le cas. Aujourd'hui, le système des collectivités territoriales fonctionne de telle manière que l'enseignant en musique peut travailler de nombreuses années sans être titulaire, et, ensuite, il faut gravir les échelons pour mieux gagner sa vie. C'est dramatique. Heureusement, ils vivent aussi de concerts, mais avoir un niveau de rémunération au Smic est scandaleux quand on connaît le niveau d'investissement, d'études, et ce que les musiciens enseignants apportent à la société. ■

L'Opéra de Limoges est partenaire des deux Pôles Supérieurs Musique et Danse en Nouvelle-Aquitaine.

FRÉDÉRIC LE DU

LE MAILLON ENTRE SPECTACLE ET PERSONNES EN SITUATION DE HANDICAP SENSORIEL



FRÉDÉRIC LE DU,
FONDATEUR ET
DIRECTEUR DE
L'ASSOCIATION ACCÈS
CULTURE, IL TRAVAILLE
À DESTINATION DES
PERSONNES AVEUGLES
OU MAL-VOYANTES
ET DES PERSONNES
SOURDES OU
MALENTENDANTES.

— Peut-on dire que vous avez inventé le métier d'audiodescripteur ?

Inventeur d'un métier, je ne sais pas, je l'ai appris sur le tas, et il est vrai qu'avec l'expérience depuis trente années, je pense que nous l'avons sérieusement défini. Après, est-ce qu'il existait au moment où nous nous y sommes mis ? Oui, pour le cinéma avec quelques expériences de l'Association Valentin Haüy, et aux États-Unis d'où vient le procédé. Le fait de décrire à une personne aveugle a toujours existé. Dans les années 90, la technologie utilisable a permis à chacun de bénéficier d'un casque sans fil et non d'avoir une personne qui soufflait dans l'oreille de manière individuelle. On pouvait diffuser dans un casque les mêmes informations à plusieurs personnes à la fois. On a aussi fait le choix d'enregistrer les audiodescriptions plutôt que de les lire en direct, on a fait des choix dans la manière de décrire. C'est vrai qu'il y a quelque chose qui a commencé en 1990 et qui n'était pas là avant. Mais inventeur, peut-être pas, car nous sommes dans une continuité assez ancienne.

— Comment se fait-il que le contexte législatif, révélateur d'une politique de prise en compte des personnes en situation de handicap soit si récent ?

Je ne sais pas pourquoi cela met si longtemps à bouger. La loi du 11 février 2005 a été faite sous l'impulsion du Président de la république de l'époque, Jacques Chirac, et l'accessibilité constituait un des objectifs de son septennat. On voit très clairement la différence : il y a un avant et un après, même si les évolutions n'ont pas été immédiates. Il y a encore beaucoup d'établissements qui font le mort et n'ont toujours rien mis en place, il y a ceux qui se sont engagés et qui font les choses, et puis il y a ceux qui sont dans l'entre-deux. La mise en application est donc compliquée. En 1990, au moment où Jack Lang à la Culture et Michel Gilibert au Ministère des personnes en situation de handicap s'intéressaient à l'accessibilité, donc au moment où j'ai créé le service à Chaillot. Toutefois, il y a eu un réel enthousiasme et la conscience aiguë de la nécessité de faire quelque chose, sans résultats probants.

— Quel est le poids du milieu associatif, actif et militant par rapport au poids du Ministère de la culture ?

Le monde des associations est très variable. Une association reflète la personnalité de ses adhérents et de ses animateurs. On se rend compte qu'un groupe d'amis peut être plus actif qu'une grosse association. Il nous faut identifier la bonne personne au sein de chaque association, c'est un travail de fourmi, avec grattoir et pinceau. Le Ministère de la culture est une énorme machine mais depuis que j'ai commencé dans ce domaine, il s'est doté d'un service qui mène de nombreuses initiatives et arrive à faire avancer les choses. Finalement, nos meilleurs interlocuteurs se situent dans les théâtres, ce sont les administrateurs qui veulent bien financer, et la personne en relations publiques qui fait un travail de prospection et de fidélisation du public. Le directeur évidemment est celui qui chapeaute, mais on s'est



▲ AUDIODESCRIPTION

rendu compte qu'il s'agissait véritablement d'une relation humaine entre notre mission la personne en face quelle qu'elle soit, sensible au projet. Sans cela, ce dernier n'avance pas.

— Le travail d'Accès culture a touché un peu plus de 2 000 personnes l'année passée. Est-ce qu'on vous oppose un coût financier important par rapport au nombre de bénéficiaires ?

Non, même si c'est un calcul qui est forcément fait à un moment. A partir de quand considère-t-on qu'un service puisse être rentable quand on fait du théâtre subventionné ? N'importe quel spectateur qui vient au théâtre est subventionné. La rentabilité n'est pas un principe de vie sociale, il y a des personnes qui demandent plus que ce qu'elles rapportent. C'est le principe de l'inclusion sociale.

— Quelles sont les évolutions majeures d'Accès Culture en trente ans d'existence ?

Il y a eu plusieurs étapes. Le premier service que l'on a mis en place est l'audiodescription pour les aveugles en 1990 à Chaillot. On a attaqué le surtitrage à peu près en même

temps. Cela a fonctionné à Chaillot seulement pendant trois ans, puis ensuite à la Colline et à la Comédie française pendant quatre ou cinq ans. Il s'agissait d'une évolution très lente, par proximité de maisons nationales à Paris. Ensuite, cela s'est élargi avec de grosses maisons de théâtre en régions. L'opéra est arrivé beaucoup plus tard. Cela a été très compliqué d'envisager l'audiodescription pour l'opéra parce qu'il y a beaucoup d'informations dans les livrets, pour les décors, costumes, et dialogues chantés. On a tâtonné. On a commencé par faire un résumé en laissant place au chant. mais il restait de longues périodes chantées pendant lesquels les aveugles pouvaient être frustrés de ne pas comprendre. Là encore, c'est la technique qui nous a apporté la solution dans les années 2000 : un calque qui vient se poser sur la partition et qui vient se positionner dans les silences. Le logiciel que l'on a développé a constitué un gros changement. La Fondation Orange nous a soutenu et d'un seul coup, nous avons été mis en contact avec tous les opéras en France avec la tournée du *Voyage à Reims*. Grâce à la loi de 2005, on a vu augmenter l'activité à partir des années 2010. Il y a un effet d'entraînement. De plus en plus de théâtres le faisant entraînant les autres.

La langue des signes représente une autre mise en œuvre, un peu plus compliquée parce que cela nécessite plus d'humains et plus d'organisation. Nous avons deux ou trois interprètes sur scène, plus un regard extérieur... Là aussi, cela a évolué dans ces dix dernières années. Certains metteurs en scène se sont appropriés cette présence scénique de l'interprète en LSF, en ont fait quelque chose de légitime sur le plateau, sans que cela apparaisse comme relevant d'une pièce rapportée. Un changement de mentalité s'opère doucement. Ce n'est pas rapide, mais j'en vois les étapes. Quand j'ai commencé, il n'y avait rien, donc en trente ans, on voit le chemin parcouru !

Autre étape non-négligeable : nous avons reçu il y a deux ans, notre première subvention du Ministère de la culture pour réaliser des projets et mener des missions de réflexion sur l'accessibilité des publics en situation de handicap sensoriel. Symboliquement, ça a du sens. On se dirige peut-être vers une reconnaissance d'utilité publique. Nous avons l'objectif de devenir un pôle central de référence. Nous voulons continuer à tisser notre réseau fort de 150 établissements en France, soit environ le quart des théâtres subventionnés, pour confronter les initiatives de chacun. Les établissements inventent, comme l'Opéra de Limoges il y a quelques années, en mettant en place tout un parcours autour de *La Traviata*, pour les non-voyants comme pour les voyants. Généralement, il y a une seule personne qui travaille sur l'accessibilité au sein des structures culturelles et se rassembler, voir qu'on n'est pas seul à tirer la charrue,

est essentiel et motivant ! On se rend compte qu'on travaille sur quelque chose de beaucoup plus large que ce qu'on s'imaginait. C'est aussi l'occasion pour le Ministère de faire passer des messages. Il a dégagé l'année dernière un million d'euros au niveau national, ce qui est conséquent, gérés par les DRAC, pour l'accessibilité. Cela a permis d'accroître la demande des théâtres.

— **Quelle est la technique de l'audiodescription ? Comment l'organise-t-on ?**

Sur une création, on intervient à partir de la générale piano. On y assiste, on fait une vidéo de la répétition. Pour l'opéra, je prends des notes, j'ai des jumelles de théâtre donc je vais noter le plus de détails possibles sur l'interprétation, les mimiques. Il y a une description des décors et costumes qui est très précise, factuelle, l'esprit dans lequel c'est prévu, si c'est une reconstitution ou une transposition. On essaye de créer les images. Dès le lendemain, avec la vidéo, on commence à faire la description en détail du déroulement du spectacle. Cela démarre avec le premier effet « le chef d'orchestre entre et salue le public », jusqu'au rideau final. On travaille face à un ordinateur. Dès que l'on voit un évènement, on note un "top" dans la partition. Dès que l'on a un silence, on évalue en fonction de sa longueur, la quantité d'informations que l'on va pouvoir glisser, une ligne, deux lignes. Je l'écris, je reviens en arrière, je relance ma vidéo, au moment où je vois mon repère je lis ma phrase à voix haute, je vérifie que ça ne dépasse pas. Si cela ne dépasse pas, elle est validée et sera enregistrée, et j'avance comme cela, page à page : effet 1, effet 2... jusqu'à 1200 effets souvent. Quand arrive le chant, on va traduire et glisser la traduction entre les dialogues chantés. Tout ce qu'on enregistre est dit de manière très neutre, il s'agit d'une vocalisation du surtitrage. Le régisseur qui est présent sur chaque représentation en audiodescription va envoyer chaque effet enregistré au moment voulu, en suivant la partition et le spectacle.

— **Vos vrais amis, ce sont les silences dans le spectacle ?**

C'est sûr ! S'il y a trop d'informations données, le cerveau n'a pas le temps de se créer des images. Et si c'est un spectacle très verbeux, nous n'avons pas d'espace pour travailler non plus. Les Wagner sont difficiles à audiodécrire parce que il y a continuellement du chant ! Puccini, *Norma*



▲ UNE VISITE TACTILE DES DÉCORS (CHAILLOT)

de Bellini c'est parfait : il y a un équilibre entre parties chantées et intermèdes musicaux. Nous disposons de temps pour faire des phrases. Si l'on dispose de dix secondes de pause, notre audiodescription ne devra faire que sept secondes maximum. C'est insupportable d'être sollicité en permanence.

— **Est-ce que deux audiodescripteurs arrivent au même travail final ? N'y a-t-il pas interprétation ?**

Même si la couleur, le registre lexical d'un audiodescripteur change d'un individu à l'autre, les faits sont relatés. Parfois, les intentions du metteur en scène ne sont pas claires, cela peut arriver ! Il faut laisser la place à l'imaginaire aussi, l'orienter dans la direction que le metteur en scène souhaite donner. Pour la danse contemporaine, on ne peut pas se raccrocher à un schéma narratif, il y a beaucoup de choses qui relèvent du geste pur, des images, il n'y a pas d'histoire précise, mais il y a quand même des enchaînements techniques qui font sens, qui font image en tout cas, et les aveugles qui ont déjà été voyants sont souvent très émus par l'expérience de l'audiodescription de danse parce que cela fait appel à leur mémoire et à leur imagination.

— **Y a-t-il une implication de la part des metteurs en scène sur le travail d'audiodescription qui est fait sur leur spectacle ?**

On a eu très peu de demandes de la part des metteurs en scène qui ne sont d'ailleurs pas forcément les mieux placés pour s'adresser aux aveugles, ils ne décriraient pas leur spectacle de la même manière. On fait des phrases courtes, factuelles, au

présent. Cela peut être rébarbatif à lire, mais c'est fait pour être entendu en situation, avec de la musique, du chant, du dialogue, un certain nombre d'éléments qui créent un tout. C'est comme la voix de la pensée, ce n'est pas de la littérature. Par contre, cela peut être intéressant pour nous d'avoir les intentions des concepteurs à la source. L'audiodescription n'est pas quelque chose qui les intéresse pour le moment. J'espère que cela viendra

— **Y a-t-il des sanctions prévues en cas de défaut de prise en compte de l'accessibilité ?**

Je n'ai jamais bien compris quelles étaient les mesures coercitives. Il y avait la date butoir de dix ans après la promulgation de la loi. Ceux qui n'avaient toujours rien fait en 2015 avaient des agendas de mise en accessibilité programmée (Ad'Ap). Nous sommes encore dans le domaine de l'encouragement appuyé, mais la manière d'obliger les structures culturelles à l'accessibilité reste floue. Cela renvoie aussi à la manière de juger ce qu'est l'accessibilité : est-ce faire un soir dans l'année un spectacle avec audiodescription ? Ou bien faire une représentation de chacun des spectacles programmés ? Est-ce en faire un par trimestre, un par mois ?

— **Comment se positionne-t-on en France par rapport à nos voisins européens ?**

Il y a beaucoup de choses qui sont faites un peu partout, en Angleterre en particulier, mais c'est souvent sous la forme du bénévolat. Dans beaucoup de théâtres au Royaume-Uni, il y a des audiodescriptions qui sont organisées avec des donneurs de voix. Nous avons beaucoup travaillé avec les Italiens il y a trois ans, et eux en étaient à faire leurs toutes premières audiodescriptions, en direct au micro car ils ne bénéficient pas de matériel pour enregistrer. En Espagne, ils font aussi un peu d'audiodescription. Quand on regarde ce qui est fait ailleurs en Europe, ce ne sera pas forcément l'audiodescription avec le casque, cela pourra avoir d'autres formes : visites tactiles, rencontres...

— **Parlez-nous de la nouvelle technique des gilets vibrants ?**

Au départ, il s'agit d'un objet destiné aux gamers pour rajouter des sensations physiques lorsqu'on joue. Nous avons vu l'intérêt que cela pouvait avoir en spectacle, pour les sourds, de créer des sensations physiques où l'on ressent des vibrations des basses notamment. La société qui produit ce matériel nous a confié des gilets vibrants et nous

essayons de le systématiser pour les sourds, que ce soient des spectacles en langue des signes ou des spectacles de danse. Ce dispositif n'est pas encore très répandu.

— **Y a-t-il un champ de progression technologique important dans le domaine de l'accessibilité ?**

Bien sûr, la technique et l'outil informatique peuvent faire beaucoup. Par exemple : on pourrait imaginer la langue des signes avec des lunettes d'immersion. Le Festival d'Avignon a mis en place un système de lunettes avec le surtitrage pour les sourds, en français ou en anglais. Ce sont des outils innovants ! Il y a des technologies trop fragiles pour être généralisées en spectacle, avec un matériel qui doit pouvoir être entretenu, réparé, manipulé facilement par des usagers qui ne sont pas forcément à l'aise avec le matériel.

— **Lorsqu'on travaille pour les personnes en situation de handicap, n'est-on pas obligé d'être militant ?**

Nous ne sommes pas en position de nous reposer sur nos lauriers et de nous dire que tout le monde est pris

en compte. Il y a encore beaucoup de choses à défendre, à pérenniser. Il suffit qu'une personne de l'équipe change pour qu'un théâtre se désintéresse ou se désengage. Parfois, il faut se battre pour dire qu'on ne fait pas moins que l'année d'avant, on fait autant, et on essaye de faire plus ! Il faut passer beaucoup de temps à convaincre, même les gens qui sont déjà convaincus !

— **Lors d'une rencontre organisée par l'Opéra de Limoges en 2017, le comité de l'association Valentin Haüy pointait le fait que les dispositions de médiation actuelles permettent l'intellectualisation, mais pas la transmission de l'émotion et du ressenti. Serait-ce un aveu d'échec ?**

C'est assez abrupt en effet ! Pour beaucoup de spectateurs aveugles, l'émotion est bien présente, certes via un dispositif technique. Nous faisons fonction d'intermédiaire entre une œuvre d'art et le spectateur, et cela enlève de la spontanéité ou de l'émotion à l'expérience du spectateur. Je ne peux pas le contester. Je pense que le travail d'audiodescripteur se veut respectueux des « intérêts » du metteur en scène et des « intérêts » du spectateur. On doit lui donner des pistes, et son imagination fait le reste. Peut-être que cela nous dit qu'il faut rester modeste ! L'audiodescription n'est peut-être pas la seule solution, et elle n'est pas universelle. Cela veut dire surtout que les gens sont demandeurs d'émotion. ■

Le travail vocal comme vecteur d'épanouissement

L'empreinte vocale est unique et touche au plus profond de notre intime. La voix, par ce qu'elle véhicule est consubstantielle à la personne, à son corps, à son mental et constitue un terrain très propice à la reprise de conscience de soi et de confiance en soi.

Les maître mots : bienveillance et confiance

Le chanteur apprenti a besoin de confiance et non de jugement pour livrer sa voix.

« Fil ténu au début, au fur et à mesure de la progression dans le travail, la voix s'affirme, se stabilise, s'amplifie. Chacun découvre ses propres résonances. Parallèlement, des transformations s'accomplissent, sur le plan tant physique que psychique, telles de véritables métamorphoses. Les pieds s'enracinent, les corps se redressent. Dans cette démarche, l'individu s'implique personnellement

et agit lui-même sur sa voix. Les répercussions sont multiples et entraînent différentes modifications. Ces modifications ne sont pas imposées ou subies de l'extérieur, elles viennent de l'intérieur » observe Eve Christophe, coach vocal des dispositifs *Un chant, une chance !* et *OperaKids*.

En proposant de participer à un spectacle présenté sur la scène de l'Opéra, l'idée est que chaque bénéficiaire se remobilise et voit ses compétences valorisées. Il agit au cœur d'un collectif dont il devient un élément indissociable.

Des modalités alternatives aux pratiques habituelles de l'insertion et de retour à l'emploi

S'il s'agit d'un programme immersif dans l'outil de production musical professionnel de l'Opéra de Limoges, une véritable coopération est mise en place avec Cap emploi, la Mission Locale, le Centre d'information sur le droit des femmes et des familles (CIDFF), le Plan Local pluriannuel

pour l'Insertion et l'Emploi (PLIE), ainsi que certaines entreprises partenaires.

Le coaching vocal est assuré par l'Opéra de Limoges sur douze mois, à raison d'une séance par semaine, en trois groupes d'une quinzaine de bénéficiaires. Pendant le confinement, les séances ont été individuelles en visio, afin de maintenir le lien et d'assurer le fil de la progression. Ces rendez-vous individuels ont permis pour certains de se soustraire au regard de l'autre, certains participants souffrant non seulement d'un manque d'estime d'eux-mêmes, mais d'une perte de dignité. Le face à face avec Eve Christophe permet de travailler plus en profondeur sur des objectifs personnels. Chacun peut se rendre compte qu'il a un travail de gestion (et non pas de maîtrise) à effectuer en continu pour que cela reste en lien avec la recherche d'emploi. ■

L'Opéra de Limoges a mis en place depuis plusieurs années le coaching vocal participatif en direction d'enfants issus des quartiers prioritaires de la ville dans le cadre de l'action *OperaKids*. Ce dispositif ayant permis de constater une réelle plus-value pour les jeunes, l'expérimentation s'étend dorénavant dans la remobilisation de personnes en situation de recherche d'emploi.

Ainsi est née l'action

UN CHANT, UNE CHANCE !

Trois bénéficiaires du dispositif *Un chant une chance !* nous livrent leur témoignage, dont la brièveté ne saurait rendre compte de la richesse et de la complexité de leur parcours de vie.

Bérengère Bayard



« Je participe à *Un chant, une chance !* grâce au CIDFF, et je trouve cela très bien : cela permet de se redonner confiance, et de s'apercevoir qu'on a plein de talents. Je vais au-delà de ce que je savais faire avant, je me challenge. Je vais de l'avant, j'ose plus, j'ai moins d'hésitation. Je surmonte aussi le regard des autres.

Grâce au dispositif, je reste en selle.

Je trouvais que ma voix était enfantine, et je travaille sur cet aspect avec Eve, je mets en pratique les exercices demandés au quotidien, et ça marche. J'apprends à mieux respirer, et je trouve ma voix plus fluide, je prends le temps quand je parle.

C'est intéressant de voir qu'avec tout un travail, on peut faire évoluer sa façon de s'exprimer. C'est important pour moi qui recherche du travail dans le secteur de l'accueil et de la relation clientèle usager.

Dans la vie, il faut toujours oser, alors quand il sera temps de monter sur scène, eh bien quand il faudra y aller, j'irai ! »

Mohamed Mara



« C'est la Mission Locale de Beaubreuil dont le but est de diriger les jeunes vers l'emploi qui m'a parlé de l'opéra qui cherchait à créer un spectacle avec un certain type d'amateurs. Pour les demandeurs d'asile comme moi, cela me

permettra de m'orienter le jour où j'aurai la chance d'avoir des papiers. Guinéen, de Conakry, je suis en France depuis près de deux ans, après que ma mère soit décédée, car c'est elle qui finançait mes études de droit au Maroc. Le peu d'argent économisé a servi à venir en France en traversant la Méditerranée... J'ai vécu un enfer, je décourage tous ceux qui rêvent d'Europe de prendre autant de risques, les conditions de passage des clandestins sont abominables.

En attente de régularisation de papiers, je mets à profit chaque jour et chaque minute pour être dans des démarches positives et constructives. J'écris des chansons, j'envisage de faire le récit de ma situation : mon père m'a chassé de la maison et ma mère, mon unique soutien, étant décédée, je me suis rapproché des membres de ma famille qui sont à Limoges.

Je suis passionné par le théâtre ; la façon dont il se pratique en France et en Guinée est totalement différente, notamment par l'utilisation des instruments de musique traditionnels en Afrique.

Mon objectif premier est la représentation que nous ferons avec l'Opéra ; il faut que ce soit inoubliable pour nous tous. Ensuite, j'aimerais pouvoir me professionnaliser dans le théâtre.

Cette aventure doit représenter un grand pas en avant pour moi.

Je n'ai aucune appréhension, il faut savoir écarter la peur pour réussir sa vie. On crée soi-même ses peurs. La seule fois où j'ai éprouvé de la frayeur c'est lors de la traversée clandestine de la Méditerranée.

Le travail avec Eve me permet de faire des pauses entre les mots, entre les phrases, on peut perdre son auditoire avec une cadence trop soutenue.

Les rendez-vous en visio-conférence avec les entreprises sont très importants pour moi, cela me permet de comprendre comment elles fonctionnent. »

Jean-Claude Masso



« Le Cap emploi m'a signalé que quelque chose se mettait en place à l'Opéra pour les personnes qui cherchent du travail, ont du mal à s'exprimer, et ont besoin de reprendre confiance en elles...

Quand Eve Christophe m'a parlé de respiration, je me suis dit que ça tombait bien parce que j'ai des soucis au niveau des poumons.

J'ai tendance à parler trop vite, ce qui peut donner l'impression d'une certaine agressivité. J'ai la capacité à entrer facilement dans la discussion, et fort de cette facilité, il me faut travailler sur le fait de devenir plus audible. Maintenant je fais attention, en quelques séances, la progression est là...

J'ai 60 ans, riche de tout un parcours professionnel et continue d'évoluer. Pour retrouver du travail, il me faut des outils, que je sache aussi me « vendre » auprès des structures d'aujourd'hui pour ne pas être considéré comme un homme du passé.

Il y a plusieurs dimensions dans le travail autour du chant : outre le fait d'être face à quelqu'un de très professionnel pour tout ce qui est technique, anatomie, fonctionnement de la voix, il y a le côté magique comme j'aime, quelque chose qu'on n'arrive pas à définir et qui accompagne la démarche. Je me sens très à l'aise dans cette aventure et je pense qu'on va arriver à quelque chose. » ■

#la BD de *Rusalka*

ON SE MET AU SEC RUSALKA ?



Dans un lac baigné par le clair de lune vit la jeune nymphe Rusalka. Elle s'est éprise d'un prince qui vient souvent s'y baigner.

Dis-lui , Lune argentée, que pour moi tu l'entoures de tes bras, tu lui fais pour qu'au moins un instant il se souvienne de moi en songe. Lune ne te cache pas !



Après une ardente prière à la lune...



Tu devrais t'adresser à la vieille sorcière Ježibaba.

Je souhaiterais prendre une forme humaine pour conquérir mon prince...

Elle se lamente auprès de son père Vodnik, Esprit du lac.



Tu deviens muette, et si le prince ne veut pas de toi, ce sera double punition puisque malédiction s'abattra sur toi !

...Rusalka, en échange d'une potion magique remise par la sorcière, accepte de perdre sa voix pour devenir femme et d'être maudite si son amour est rejeté.

Transformée, la belle Rusalka séduit le Prince qui l'emmène avec lui au château. Malgré son amour pour elle, il est déconcerté par son mutisme et ne tarde pas à succomber au charme d'une princesse étrangère.



Le Prince ayant délaissé Rusalka, elle devient, à jamais maudite. Ni femme ni naïade, elle se laisse entraîner dans les profondeurs du lac...

Pour rompre le sortilège, tue ton infidèle amant !

Quelle horreur.... Je refuse !

Rusalka, ivre de douleur, implore à nouveau la sorcière.



Je t'avertis ! Le baiser que tu me demandes va t'être fatal !

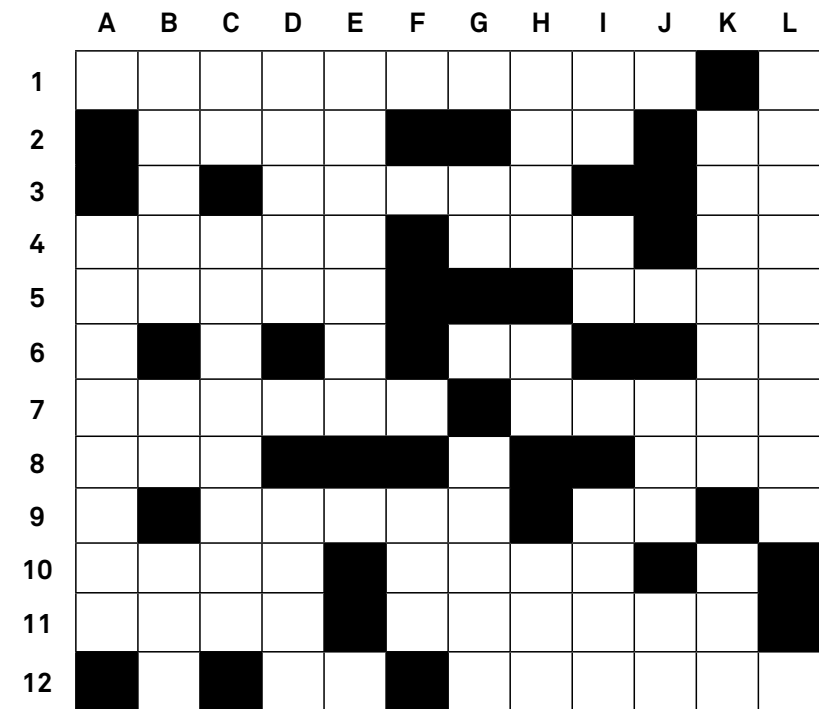
Le Prince, pris de remords, revient au bord du lac voir sa bien-aimée. Rusalka a retrouvé l'usage de la parole.



Saisi par la portée de sa trahison et la force de l'amour, le Prince souhaite mourir dans les bras de Rusalka et finit par la faire céder : elle lui donne un baiser mortel avant de disparaître pour toujours dans les eaux du lac.

AGITEZ VOS NEURONES !

MOTS CROISÉS



Horizontalement

- 1- Aliénor repose dans cette abbaye
- 2- Le livre après avoir été imprimé et édité – Dans le vent – Note de musique
- 3 - Nom de l'un des trois mousquetaires – Pronom personnel
- 4 - Le 1^{er} évoqué dans la bible est celui de Caïn – Démonstratif – 1^{er} niveau en primaire
- 5 - Permet de se déplacer en barque – Répond à la voix
- 6 - Piano – Fortissimo – Avant midi
- 7 - Il fut peintre et musicien – Qui n'est pas moi
- 8 - Pronom vraiment personnel - Porteur des caractéristiques génétiques
- 9 - Empereur romain accusé d'avoir incendié Rome – Initiales d'un pionnier du cinéma
- 10 - Les athées nient son existence – Inscription sur la croix du Christ
- 11 - Interrogation d'Hamlet - Relatif au lion
- 12 - Un élu du calendrier – Voyelles en désordre

Verticalement

- A - Aliénor y suivit son époux Louis VII
- B - Théâtre lyrique – Spectacle nippon – Libère les fidèles
- C - Provocation enfantine – Verbe à l'honneur chez les créateurs
- D - Constitue le tissu avec la chaîne – Bien attrapées
- E - Muse de la musique
- F - Le « oui » des trouvères
- G - Le « oui » des troubadours – Forte en musique – Mesure du temps
- H - Confort, contentement – Note de musique – Aliénor en épousa deux
- I- Article indéfini – Utile pour tracer des traits – Prénom féminin d'origine italienne
- J - La moitié d'un tambour africain – Célèbre victime de la jalousie d'Héra
- K - Fils bien aimé d'Aliénor – Organisation des Nations Unies
- L - Muse de la tragédie chez les grecs

Solutions sur operallimoges.fr

Crédits photos :

Couverture et p.78 :
Photo et post production © Studio MAJE - Matthieu Jeanneau / Comédienne : Marie Van Honnacker.
p.2 : © O. Roller / © D. Gemmeni / p.5, p.6, p.9, p.11 : © O. Roller / p. 12 : © T. Laporte - Ville de Limoges / p. 14 : Freepik / p. 16, p. 17 : © J.-J. Brumachon / p. 20 : © C. Peylan / p. 24 : © J. Vallentin / p. 27 : Dessin de S. Barek / p. 30 : © G. Batardon / p.34 : © V. Pontet / p. 32 : © J. Benhamou / p. 38 : © F. Juery / p. 40 : © H. Lassince / p. 42 : © D. Gemmeni / p. 45, p.46: © T. Freteur / p.47 : © S. Barek / p. 48 : © P-Y Salique / p. 51 : © A. Foucher / p. 53 : © K. Beck / p. 54 : © Clara Deloeil>Le Lab / p.57 : © O. Houeix / p. 59 : © M. Bastien / p.61, p.63 : © C. Cosson / p.64 : S. Jonhsson / p.72 : © A. Jouffriault / p. 82 : © T. Laporte / p. 84 : © . H. Harder / p.87 : © V. Haak - Fotolia / p.88 : © Nis&for / p. 91 : © Dalmasso / p. 92 : © R. Stefanica / p.93 : © V. Lechene / p. 95, p.96 : © Accès Culture / p.99 : © S. Barek.

Solution des mots croisés de la saison 2019-2020 !

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

NISSAN INTELLIGENT MOBILITY



Innovation
that excites

DÉCOUVREZ NOTRE GAMME

edenauto NISSAN



edenauto
NISSAN LIMOGES

111 RUE DE FEYTIAT
87000 LIMOGES
05 55 06 22 21

AGITEZ VOS NEURONES !

TESTEZ VOS CONNAISSANCES SUR ALIÉNOR

1 - Elle est née :

- Ⓐ Au XI^e
- Ⓑ Au XII^e
- Ⓒ Au XIII^e
- Ⓓ Au XIV^e siècle

2 - Elle est morte à l'âge de :

- Ⓐ 48 ans
- Ⓑ 60 ans
- Ⓒ 73 ans
- Ⓓ 82 ans

3 - Avant d'épouser Louis VII, elle était :

- Ⓐ Baronne d'Aquitaine
- Ⓑ Duchesse d'Aquitaine
- Ⓒ Princesse d'Aquitaine
- Ⓓ Comtesse de Poitiers

4 - Ses noces avec le futur Louis VII ont lieu à :

- Ⓐ La Cathédrale Saint-Pierre de Poitiers
- Ⓑ La Cathédrale Saint-André de Bordeaux
- Ⓒ Bourges
- Ⓓ La Basilique Saint-Denis

5 - Sous quel prétexte obtient-elle le divorce avec Louis VII ?

- Ⓐ Elle n'a pas engendré de fils
- Ⓑ Il refuse de partir en croisade
- Ⓒ Elle est d'une parenté trop proche de celle de son époux
- Ⓓ Le comportement de son époux n'est pas conforme au dictat religieux

6 - Son second époux était :

- Ⓐ Henri Plantagenêt
- Ⓑ Jean sans Terre
- Ⓒ Bernard de Ventadour
- Ⓓ Guillaume Aigret

7 - Combien d'enfants a-t-elle eu à l'issue de ses deux mariages :

- Ⓐ 3 enfants
- Ⓑ 5 enfants
- Ⓒ 8 enfants
- Ⓓ 10 enfants



8 - Elle aimait s'entourer de poètes, des :

- Ⓐ aèdes
- Ⓑ troubadours
- Ⓒ trouvères
- Ⓓ ménestrels

9 - Elle a participé à :

- Ⓐ La 1^{ère} croisade
- Ⓑ La 2^{nde} croisade
- Ⓒ La 3^{ème} croisade
- Ⓓ La 4^{ème} croisade

10- Pour quelle raison a-t-elle été enfermée une quinzaine d'années par son second époux ?

- Ⓐ Elle a été ostensiblement infidèle
- Ⓑ Elle a mené une révolte contre son époux
- Ⓒ Elle ne gérait pas convenablement ses

terres d'Aquitaine

- Ⓓ Elle voulait mener une nouvelle croisade

11 - Trouvez le ou les intrus parmi sa descendance :

- Ⓐ Philippe Auguste
- Ⓑ Jeanne d'Angleterre
- Ⓒ Pétronille d'Aquitaine
- Ⓓ Blanche de Castille

12 - Aliénor reste mythique parce que :

- Ⓐ Elle a été l'héritière du duché le plus riche de France, l'Aquitaine
- Ⓑ À 30 ans, elle porte le titre de reine d'Angleterre après avoir été reine de France : quel destin !
- Ⓒ On lui attribue un rôle de mécène des arts et des lettres
- Ⓓ Dans son divorce se trouvent les germes de la Guerre de Cent ans entre l'Angleterre et la France, deux siècles après elle...

Réponses :

1 - Ⓑ elle est née vers 1122 au Château de Belin en Gironde.

2 - Ⓓ elle est morte à 80 ans passés à Poitiers et repose à l'Abbaye de Fontevraud.

3 - Ⓑ et Ⓓ

4 - Ⓑ si les noces se déroulent à Bordeaux le 25 juillet 1137, les époux sont couronnés ducs d'Aquitaine à Poitiers le 8 août ; Aliénor sera couronnée reine des Francs à Noël 1137 à Bourges ; les époux assistent en 1144 à la consécration du chœur de la basilique Saint-Denis qui vient d'être entièrement restauré.

5 - Ⓒ elle prétexte une parenté trop proche (cousinage au 4^e degré !) ; le fait qu'elle n'ait pas laissé d'héritier mâle a joué en sa faveur dans l'acceptation du divorce par l'église.

6 - Ⓐ Jean sans Terre est son dernier fils ; Bernard de Ventadour est un troubadour originaire de la Corrèze, Guillaume Aigret est le frère d'Aliénor et lorsqu'il meurt enfant, Aliénor d'Aquitaine devient l'héritière du duché d'Aquitaine.

7 - Ⓓ il s'agit de Marie, Alix (issues de son 1^{er} mariage), Guillaume (mort à l'âge de 3 ans), Henri, Mathilde, Richard, Geoffroy, Aliénor, Jeanne, Jean (issus de son 2nd mariage).

8 - Ⓑ les troubadours sont des compositeurs, poètes et musiciens qui s'expriment en langue d'oc, tandis que les trouvères sont de la France du Nord, qui s'exprime en langue d'oïl ; quant au

ménestrel, il s'agit d'un musicien ambulant qui accompagne un chanteur ou qui récite et chante des pièces en vers en s'accompagnant d'un instrument ; l'aède, lui, vient de la Grèce antique et s'accompagne de l'ancêtre du sitar.

9 - Ⓑ en 1147, elle traverse l'Europe et l'Anatolie à cheval, la Méditerranée en bateau. L'initiative de cette seconde croisade revient à Louis VII qui désirait faire un pèlerinage à Jérusalem. Sans aucun résultat, on parle d'un échec de cette seconde croisade. Richard Cœur de Lion sera le premier à prendre la croix pour partir dans une troisième croisade sur appel du Pape en 1189.

10 - Ⓑ elle soulève ses 3 fils aînés contre leur père afin qu'ils puissent régner et mobilise pour ce faire une armée à l'échelle européenne ; la révolte sera écrasée en trois mois par son mari Henri II le Plantagenêt.

11 - Ⓐ et Ⓒ Philippe Auguste est le fils que Louis VII a eu avec sa troisième épouse, Adèle de Champagne ; Pétronille d'Aquitaine est la sœur d'Aliénor ; Jeanne est une des filles d'Aliénor, Blanche de Castille est la petite-fille d'Aliénor et mère de Saint-Louis (Louis IX).

12 - Ⓐ Ⓑ Ⓒ Ⓓ

Références iconographiques :

p. 104 : Représentation d'Aliénor d'Aquitaine (Moyen Âge)
p. 105 : Le gisant d'Aliénor d'Aquitaine, à l'abbaye de Fontevraud. Au second plan, Henri II Plantagenêt



MOINS DE 5 BONNES RÉPONSES

Quelle chance qu'il vous manque tant d'éléments ! Vous allez pouvoir vous plonger avec délectation dans le personnage d'Aliénor et vous laisser ensorceler...

ENTRE 5 ET 8 BONNES RÉPONSES

Les faits historiques ont-ils vraiment de l'importance ?

La résistance exceptionnelle d'Aliénor face aux épreuves de son temps suffit pour justifier la passion qu'elle engendre !

PLUS DE 8 BONNES RÉPONSES

Féru d'histoire ou subjugué par Aliénor, vous êtes prêts à profiter pleinement de la version lyrique de cette fin de saison et capable sans doute de goûter à toutes les subtilités et complexités du personnage.

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^{me} Nadine Rivet, adjointe au Maire

M. Vincent Jalby, premier adjoint au Maire

M. Michel Cubertafond, conseiller municipal

M. Thierry Miguel, conseiller municipal

Représentant de la région Nouvelle-Aquitaine

M. François Vincent, conseiller régional /

suppléante : Huguette Tortosa

Un représentant de la DRAC Nouvelle-Aquitaine

DIRECTION

Directeur général et artistique

Alain Mercier

Directeur adjoint

Nicolas Faye

ADMINISTRATION

SERVICE DES RESSOURCES HUMAINES

Françoise Trapinaud, Aurore Martin

SERVICES FINANCIERS

Vincent Faure, Martine Lacouturière

RÉGIE D'AVANCES ET DE RECETTES

Sarah Carosi

DÉVELOPPEMENT

Directeur du développement / Mécénat

Georges Ottavy

COMMUNICATION

Responsable de la communication / Presse

Pascale Rousseaud

Responsable de rédaction et

de recherche documentaire

Apolline Parent

Chargé de communication /

community manager / graphiste

Antoine Jouffriault

Photographe / assist. de 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

Chargée de la billetterie

Nacéra Tlemsani

Responsable du bar

Aurélia Destampes

Ainsi que l'ensemble du personnel de salle

PLATEFORME UNISSON(S) :

OPERA KIDS / UN CHANT, UNE CHANCE!

Responsable artistique et pédagogique du

projet et coaching vocal

Ève Christophe

Pianiste / Cheffe de Chant

Anne-Louise Bourion

Assistante de production

Marine Huguet

Ainsi que les accompagnateurs.trices

encadrants.es des enfants.

TECHNIQUE

Directeur Technique

Philippe Laurent

Régisseur Technique

Gabriel Desprat

Chargé de la Sécurité / ERP

Nicolas Saint-Marc

ATELIER DE COSTUMES

Cheffe Costumière

Nelli Vermel

Costumière

Raymonde Maranay

ATELIER DÉCORS

Louis De Craene, Laurent Garnier,

Nicolas Lavallée, Frédéric Peyrot

MACHINERIE

Chef Machiniste

Jean-Jacques Debiais

Machinerie / Cintres

Philippe Marcheras, Ali Ouriachi, Patrice

Portzenem, Jamal El Youssef, Franck Goutjon

LUMIÈRES

Chef éclairagiste

Ludovic Pannetier

Chef éclairagiste adjoint

Julien Vigier

Éclairagistes

Yann Cholet, Gilles Rivet, Édouard Sire

SERVICE ENTRETIEN

Chef logistique / Entretien

Jacques Reyrier

Agents d'entretien / logistique

Denis Cherigny, Philippe Demars,

Violeta Krizanac, Carole Zat

PRODUCTION ARTISTIQUE

ADMINISTRATION ARTISTIQUE

Conseiller aux distributions vocales

Josquin Macarez

Administratrice de production

Marianne Devie

Assistante de production

Louise Le Devehat

SERVICE DE LA SCÈNE ET DU PLANNING

Directeur

Sergio Simòn

Assitante régisseuse

Louise Le Devehat

SERVICES MUSICAUX

Directeur

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,

Léonie Max Well

Alti

Agnès de Butler, Floriane Duroure, Cristina

Eso, Xu Fang, Johanna Giraud, Elisabeth Jean,

Yiya 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, Gregoriy

Smoliy

ORCHESTRE DE L'OPÉRA DE LIMOGES

Chef d'orchestre principal /

Directeur musical associé

Robert Tuohy

Violon solo supersoliste

Elina Kuperman

Premiers violons

Albi Binjaku, violon solo co-soliste

Ève-Laure Benoit, Valérie Brusselle, Alexandre

Cardenas, Junko Senzaki, Christiane Soussi, 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, Francis Chapeau, Fatiha Zelmat

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

Nn, trompette solo

Grégoire Currit, cornet solo et trompette

Trombone

Hervé Friedblatt, trombone solo

Timbales

Pascal Brouillaud, timbalier solo

Percussions

Alain Pelletier, 1^{er} percussionniste

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** **@** @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 presse

Pascale Rousseaud

(+33)5 55 45 95 05

pascale.rousseau@operalimoges.fr

.....
L'AGITATEURLYRIQUE est un magazine
de l'Opéra de Limoges.

Directeur de publication :

Alain Mercier

Coordination :

Apolline Parent, Antoine Jouffriault

Rédaction, entretiens : Apolline Parent

Collaboration à la rédaction :

Pascale Rousseaud, Anne Thorez, Antoine
Jouffriault, Alain Mercier et tous les
contributeurs invités.

Bande-dessinée :

Steve Barek

Conception graphique :

Antoine Jouffriault

Impression

Imprimerie Vincent, Tours

Licences d'entrepreneur de spectacle :

1029555-1029557-1029556



Galerias Lafayette
habillent les enfants d'OperaKids

GALERIES LAFAYETTE LIMOGES

6 RUE PORTE TOURNY - TÉL: 05 55 10 03 00

DU LUNDI AU VENDREDI DE 10H À 19H30 ET LE SAMEDI JUSQU'À 20H

VOTRE MAGASIN EST OUVERT LES JOURS FÉRIÉS ET LES DIMANCHES DE DÉCEMBRE.

VOIR LE DÉTAIL SUR LA PAGE FACEBOOK GALERIES LAFAYETTE LIMOGES

GALERIESLAFAYETTE.COM

LIMOGES

la 1^{re}
capitale
créative
de Nouvelle-Aquitaine
reconnue par l'Unesco

M
O
G
E
S

limoges.fr
rubrique ville créative



LIMOGES

ARTS DU REV
ET INNOVATION

DÉSIGNÉE VILLE CRÉATIVE
DE L'UNESCO DEPUIS 2013