

VIVACE!

Saison nouvelle!



Opéra national du Capitole

RUSALKA, LA BOHÈME

RAMÓN VARGAS, VIOLETA URMANA, JORDI SAVALL

GABRIEL BOURGOIN, NOUVEAU CHEF DU CHŒUR DU CAPITOLE

BALLET DU CAPITOLE :

ROMÉO ET JULIETTE, DON QUICHOTTE

Orchestre national du Capitole

JEAN-BAPTISTE FRA, NOUVEAU DÉLÉGUÉ GÉNÉRAL DE L'ORCHESTRE

LIO KUOKMAN, DE STRAUSS À BROADWAY

TABITA BERGLUND, MEI-ANN CHEN, ALEXANDRA CRAVERO

TARMO PELTOKOSKI, DIMA SLOBODENIOUK

LA RUÉE VERS L'OR

Ce monde a besoin de musique.

Rusalka
A retrouver dans les programmes de France Musique :
- Musicopolis
- Arabesques
- Samedi à l'Opéra



OPÉRA NATIONAL CAPITOLE TOULOUSE

ABONNEMENTS LIBRES 22-23
À partir de 3 spectacles

Composez votre **abonnement sur mesure** et choisissez librement vos spectacles • vos dates • vos catégories de places

3 ou 4 SPECTACLES **-10%**

ABONNEMENT LIBRE 3+

5 SPECTACLES ET + **-15%**

ABONNEMENT LIBRE 5+

VENTE EN LIGNE SUR : WWW.THEATREDUCAPITOLE.FR

Journal de l'Opéra national et de l'Orchestre national du Capitole

VIVACE!

N° 14 / SEPTEMBRE > DÉCEMBRE 2022

Sommaire

4 ORCHESTRE
L'OnCT: rayonnement et ouverture
Entretien avec Jean-Baptiste Fra

6 LIO KUOKMAN, DE L'ASIE AUX ÉTATS-UNIS
Entretien avec Lio Kuokman

8 STRAUSS SUR LES CIMES
Entretien avec Lio Kuokman

9 D'UNE VIE DE HÉROS À LA SYMPHONIE ALPESTRE



10-15 OPÉRA
Rusalka DVOŘÁK
ENTRE DEUX MONDES

12 VOIX DE LA NATURE, VOIES DE L'INCONSCIENT
Entretien avec Stefano Poda

14 RUSALKA, L'AMOUR AU PRIX DE L'IDENTITÉ
Entretien avec Anita Hartig

16 CONCERTS
Week-end découverte Dvořák
CHEFS-D'ŒUVRE DE LA MUSIQUE DE CHAMBRE TCHÈQUE Entretien avec David Grimal
DVOŘÁK ET BRAHMS : L'AMITIÉ PARFAITE À LA DÉCOUVERTE DE LA MÉLODIE TCHÈQUE

18 ORCHESTRE
CHEFFE: MOT FÉMININ!

20 METTRE LE PIED DANS LA PORTE
Entretien croisé avec Mein-Ann Chen et Alexandra Cravero

22 CONCERTS
Daphnis et Alcimadure
UNE PASTORALE LANGUEDOCIENNE Entretien avec Jean-Marc Andrieu

24 Le chœur battant du Capitole
Entretien avec Gabriel Bourgoïn

26 ORCHESTRE
LE PRODIGE VENU DU NORD
Entretien avec Tarmo Peltokoski

28 RÉCITAL
« AU GRAND SOLEIL CHARGÉ D'AMOUR »
Portrait de Ramón Vargas

30 BALLET
Roméo et Juliette
DE PROKOFIEV À MAILLOT

32 LE LANGAGE AMOUREUX DES CORPS
Entretien avec Jean-Christophe Maillot

34 UN RÊVE D'AMOUR, DE MORT ET DE DANSE
35 PROKOFIEV, UNE TRANSPARENCE FRANÇAISE
Entretien avec Garrett Keast

36 ORCHESTRE
36 LA HUITIÈME DE BRUCKNER
38 CHAPLIN, UN CINÉMA POLYPHONIQUE
Entretien avec Franck Loiret

40 STRAVINSKI ORIGINEL
Entretien avec Dima Slobodeniouk

42 OPÉRA
La Bohème PUCCINI
« ET NOUS VIVONS DE L'AIR DU TEMPS »

44 LA MÉMOIRE D'UNE EFFERVESCENCE
Entretien avec Barbe & Doucet

46 « MA BOHÈME »
Les artistes parlent de « leur » Bohème...

48 RÉCITAL
VIOLETA FOR EVER
Portrait de Violeta Urmana par Christophe Ghristi

50 CONCERT
L'Oratorio de Noël
BACH JUBILATOIRE Entretien avec Jordi Savall

52 BALLET
Don Quichotte
« DES GRILLONS DANS LA TÊTE »

54 RÉINTERPRÉTER LA TRADITION
Entretien avec Kader Belarbi

56 DON QUICHOTTE, OU LA FLAMME ESPAGNOLE
57 LE CHEF QUI AIMAIT LA DANSE
Entretien avec Fayçal Karoui

58 PARTENAIRE
AIRBUS DEFENCE AND SPACE
ET LE CAPITOLE : LE PARTAGE DES UNIVERS Entretien avec Alain Frizon

60 EN COULISSES
« FAIRE VENIR LES JEUNES, ALLER VERS EUX » Entretien avec Valérie Mazarguil

62 INFORMATIONS PRATIQUES
TARIFS – COMMENT RÉSERVER? – CONTACTS

63 CALENDRIER

Directeurs de la publication
Christophe Ghristi
directeur artistique
de l'Opéra national du Capitole
Jean-Baptiste Fra
délégué général de l'Orchestre national du Capitole

Rédacteur en chef
Dorian Astor

Rédacteurs
Vincent Agrech
Dorian Astor
Jules Bigey
Charlotte Ginot-Slacik
Carole Teulet
Conception graphique et mise en page
■ Studio Pastre

Imprimerie Toulouse Métropole
Licences PLATESV-R-2022-006209
PLATESV-R-2022-006213
PLATESV-R-2022-006214
PLATESV-R-2022-006217
© Opéra national et Orchestre national du Capitole 2022

Couverture : Maquette du décor de l'acte III de Rusalka.
© Stefano Poda

L’OnCT : rayonnement et ouverture



▲ Jean-Baptiste Fra. © Pierre Beteille

ENTRETIEN AVEC Jean-Baptiste Fra

Succédant à Thierry d’Argoubet au poste de délégué général de l’Orchestre national du Capitole de Toulouse, Jean-Baptiste Fra a pris ses fonctions en avril dernier. Auparavant délégué artistique de l’Orchestre national des Pays de la Loire, fort d’une riche expérience musicale et de médiation, il est arrivé dans le contexte difficile de la démission du directeur musical Tugan Sokhiev. Au cours de l’entretien qu’il nous a accordé, nous découvrons un homme posé et déterminé, mû par une volonté d’excellence et un esprit d’ouverture qui permettront à l’un de nos très grands orchestres français de poursuivre et de renforcer son rayonnement régional, national et international, auprès de publics toujours plus larges.

Quel a été votre premier choc musical ?
J’ai commencé la musique dans une petite école de quartier, à Grenoble, avec des enseignants formidables, comme j’en ai rencontrés tout au long de ma formation. Je n’ai pas grandi dans une famille de mélomanes, mais j’avais, si ce n’est des dons, du moins quelques dispositions musicales. À quinze ans, j’ai intégré le Conservatoire de Grenoble dans la classe de clarinette. En 3^e cycle, on devait participer à l’harmonie du Conservatoire ; c’est la première fois que je faisais l’expérience d’un groupe de 70 musiciens : lorsqu’ils ont commencé à jouer, j’ai été submergé par l’émotion et n’ai pu souffler dans mon instrument. Ce fut le premier choc orchestral de ma vie !

Vous vous destiniez à une carrière musicale ?
Je ne songeais pas à en faire mon métier, jusqu’au jour où j’ai eu la chance de faire une tournée avec les Musiciens du Louvre pour *Barbe-Bleue* d’Offenbach. C’est alors que j’ai arrêté la faculté d’économie pour me consacrer entièrement à la musique. J’ai obtenu mon Diplôme d’Études Musicales (DEM) et mon prix de perfectionnement

au Conservatoire à rayonnement régional de Grenoble, mais il est vrai que je me suis mis un peu tard à travailler sérieusement mon instrument et j’ai senti que je n’atteindrais pas le niveau dont je rêvais. Je suis donc retourné à l’université et j’ai fait un master de gestion-administration de la musique. Parmi les personnalités qui intervenaient dans nos cours, j’ai rencontré Sabine Vatin, conseillère musicale du Théâtre du Châtelet, qui m’a finalement pris en stage dans cette magnifique maison, pendant six mois, à la direction artistique. J’ai eu au Châtelet de très grandes émotions musicales, et notamment en rencontrant l’univers de la voix et de l’opéra. J’ai même été souffleur pour Plácido Domingo dans le *Cyrano de Bergerac* d’Alfano – inoubliable ! À la fin de mon stage, on m’en a proposé un second, cette fois à l’Opéra de Paris, qui était alors sous la direction de Nicolas Joel. C’est d’ailleurs là que j’ai rencontré Christophe Ghristi, qui était alors directeur de la dramaturgie.

Quels ont été vos premiers postes ?
À l’issue de mes stages, j’ai adressé une candidature spontanée à l’Auditorium-Orchestre

national de Lyon. C’est une ville où j’avais fait une partie de mes études et rêvais de retourner. Tout est alors allé très vite : quelques jours plus tard, j’intégrais l’équipe de production. J’y suis resté de 2010 à 2017, et c’est une période que j’ai adorée. Je me suis notamment occupé de la programmation des ciné-concerts en collaboration avec l’Institut Lumière. Les artistes accueillis à l’Orchestre étaient parmi les meilleurs du monde, et j’ai pu développer un important réseau international. Mais avec le temps, j’ai souhaité jouer un rôle plus moteur, tenter ma propre aventure. C’est alors que j’ai rencontré Pascal Rophé, directeur musical de l’Orchestre national des Pays de la Loire, qui m’a proposé le poste de délégué artistique.

Cela a été une expérience marquante pour vous...
Oui, je dois dire que je suis très fier de ce que nous avons accompli là-bas pendant cinq ans : mon objectif était d’allier une volonté d’excellence dans le contenu des concerts et le choix des artistes d’une part, et, d’autre part, un esprit d’ouverture qui permette à un public plus large,

et pas seulement à un noyau de mélomanes, de s’approprier l’Orchestre. On sait bien qu’il y a un manque de porosité entre les publics, mais c’est ce que nous avons essayé de surmonter. À Nantes et à Angers, ces ponts étaient entièrement à construire. À Toulouse, le contexte est naturellement très différent : je suis frappé par l’extrême attachement des Toulousains à l’Orchestre national du Capitole, et c’est ce que je veux perpétuer et ne cesser de développer encore, car l’Orchestre appartient à tous les Toulousains. Et il est vrai qu’après la crise sanitaire, il faut aujourd’hui tout particulièrement réaffirmer ce lien.

Justement, quel a été votre rapport à l’Orchestre national du Capitole jusqu’à votre nomination ?
Depuis toujours, l’Orchestre national du Capitole faisait partie de mes références, notamment grâce au disque. Mais c’est en tant que professionnel que, ces dernières années, j’ai suivi très attentivement ses activités. Or, ce qui se faisait ici était pour moi un véritable modèle : à la fois son excellence et son rayonnement dans le monde entier ; un enracinement local, comme je l’évoquais plus haut ; une cohésion qui a créé une personnalité collective très forte ; une énergie incroyable dans la réalisation des projets, une adhésion remarquable des musiciens et des équipes, comme on a pu le constater durant la Covid : aux Pays de la Loire, nous étions complètement paralysés ; ici, les équipes faisaient des miracles en streaming : cela me faisait rêver ! Quand le poste de délégué général a été ouvert, j’ai eu naturellement très envie de tenter ma chance... et cela a fonctionné ! J’en suis très heureux. Lors de mes rencontres avec

Tugan Sokhiev, j’avais pu remarquer des affinités et des goûts communs : nous aimions les mêmes artistes, et un certain nombre de chefs que j’avais évoqués se trouvaient être invités, sans que je le sache, lors de la saison prochaine : c’était un bon signe !

Parlez-nous de la nouvelle saison 22-23...
Évidemment, lorsque je suis arrivé au mois d’avril, 80 % de la programmation avait déjà été fixée par Tugan Sokhiev et mon prédécesseur Thierry d’Argoubet. Mais c’est avec un grand bonheur que j’en hérite, parce que j’ai retrouvé dans cette saison de nombreux artistes que j’admire et aussi parce que compléter, ajuster la programmation, gérer certaines difficultés, a été intense et passionnant. À ce propos, je dois rendre hommage à toutes les équipes qui ont été confrontées simultanément à la vacance du poste de délégué général de janvier à mars et à la démission de Tugan Sokhiev en mars. C’était pour l’Orchestre une situation matériellement et émotionnellement délicate, qui a été surmontée avec beaucoup d’humanité et de tact, notamment grâce aux efforts de notre administratrice générale, Claire Roserot de Melin.

Quels sont les enjeux jusqu’à la nomination du prochain directeur musical ?
Le premier enjeu, c’est que l’Orchestre continue de rayonner. Cela veut dire continuer de travailler à l’accroissement du public toulousain, ainsi qu’au rayonnement international permis par des tournées nombreuses et une politique audiovisuelle active. Mon rôle est, pour ainsi dire, celui de médiateur entre les musiciens, sans l’adhésion desquels rien ne sera décidé, et les

chefs. Avec le comité artistique de l’Orchestre, constitué de représentants des musiciens élus par leurs collègues, nous nous réunissons très régulièrement et échangeons sur les chefs venus récemment ; je leur parle de ceux que je souhaite inviter, je défends devant eux mes choix artistiques, mais surtout, je suis à leur écoute et preneur de leurs idées, qu’il me revient de canaliser et d’exprimer au sein d’une saison cohérente.

Comment envisagez-vous l’avenir de l’Orchestre ?
D’abord, il faudra trouver un directeur musical qui emporte la conviction et l’adhésion de tous. Mais aussi travailler à l’ouverture sur des projets communs avec d’autres institutions toulousaines, car il y a nombre d’acteurs formidables sur le territoire ; croiser les publics et enrichir notre expérience ; rapprocher l’Orchestre de l’ensemble de notre vie musicale, et j’entends par là des pratiques amateurs et des enseignements très dynamiques dans la Métropole et la Région – ensembles amateurs, conservatoires, Pôle supérieur, etc., que je dois rencontrer prochainement. Dans mon esprit, l’Orchestre est un peu le sommet d’une montagne de musique qui se pratique avec passion parmi les citoyens : nous devons jouer notre rôle d’excellence, mais aussi diffuser, fédérer, nourrir les forces vives de la vie musicale de notre territoire. Nous leur devons bien ça. ■

*Propos recueillis
par Dorian Astor*

▼ L’Orchestre national du Capitole.
© Romain Alcaraz



LIO KUOKMAN, DE L'ASIE AUX ÉTATS-UNIS

En six ans à peine, Lio Kuokman s'est imposé comme l'un des grands chefs internationaux. Le 24 septembre, il sera à la tête de l'Orchestre national du Capitole pour Une Symphonie alpestre de Strauss, et nous l'y retrouverons les 30, 31 décembre et 1^{er} janvier pour un concert de Nouvel An exceptionnel, sous le signe de Broadway. Retour sur une carrière fulgurante qui a pourtant connu bien des chemins de traverse !

Né à Macao, Lio Kuokman découvre l'orchestre à l'âge de quatre ans en compagnie de sa mère mélomane dans une ville où la saison symphonique est restreinte et les possibilités de formation musicales limitées. C'est d'abord par le piano que le jeune enfant accède à la musique. En 1996, un prix remporté à Macao lui permet d'intégrer la Hong Kong Academy for Performing Art. « *J'ai eu une formation de piano correcte à Macao, mais j'étais terriblement ignorant de tout le reste. Avant de venir à Hong Kong, je ne savais même pas combien de concertos pour piano Chopin avait écrits !* » En dépit de cette formation pianistique de haut niveau – et le chef se produit régulièrement en soliste –, c'est bel et bien la direction d'orchestre qui intéresse le jeune étudiant.

Après avoir intégré aux États-Unis la prestigieuse Juilliard School of Music en piano puis au Curtis Institute of Music et au New England Conservatory pour la direction d'orchestre, Lio Kuokman est d'abord engagé dans un orchestre proche de Philadelphie. Mais en 2009, au plus fort de la crise financière, une semaine avant les débuts du jeune chef, l'orchestre fait faillite ! En 2014, Kuokman est nommé chef adjoint de l'Orchestre de Philadelphie, avant de remporter, la même année, le deuxième prix du Concours Svetlanov. Entre son Asie natale et les États-Unis, Lio Kuokman incarne aujourd'hui une génération de chefs internationaux, ayant intégré toute l'exigence du grand répertoire au côté de figures telles que Sir Simon Rattle.

Après l'avoir entendu dans Richard Strauss, Piotr Ilitch Tchaïkovski et Unsuk Chin en septembre, le public toulousain pourra découvrir une toute autre facette du musicien. Lio Kuokman dirigera le concert de fin d'année placé sous le signe de Broadway et qui célèbre le génie de Leonard Bernstein et George Gershwin. Une très belle manière de rappeler que la formation américaine du chef intègre aussi des genres populaires, de la comédie musicale au jazz, et que la musique des États-Unis est bel et bien sa deuxième langue natale !

Charlotte Ginot-Slaciak

STRAUSS SUR LES CIMES



ENTRETIEN AVEC
Lio Kuokman

▲ Lio Kuokman. © Tey Tat Keng

Il avait été finaliste du très prestigieux concours Svetlanov : depuis plusieurs saisons, Lio Kuokman s’impose à la tête de phalanges internationales, parmi lesquelles l’Orchestre national du Capitole. Sa présence en ouverture de saison est l’occasion de l’interroger sur l’un de ses répertoires d’élection, le post-romantisme germanique.

Votre relation avec les musiciens du Capitole remonte déjà à plusieurs saisons. Entre vos débuts à Toulouse et votre perception de l’Orchestre aujourd’hui, quelle évolution percevez-vous ?
Dès ma première répétition avec l’Orchestre national du Capitole autour de la *Symphonie n° 3* de Robert Schumann, j’ai ressenti une alchimie unique. Puis il y a eu les concerts à Toulouse, suivis par une tournée en Arabie Saoudite et tout ceci n’a été que des bons souvenirs au fur et à mesure desquels j’ai senti que je comprenais de mieux en mieux ces incroyables musiciens. Cet orchestre possède une façon si singulière, si élégante de respirer et de jouer ensemble, que faire de la musique en sa compagnie me procure une joie profonde.

Vous aviez déjà dirigé Strauss à Toulouse. Qu’aimez-vous particulièrement dans l’écriture de ce musicien ?
J’ai appris à comprendre la musique de Richard Strauss grâce à mon professeur de direction à Philadelphie, Otto-Werner Mueller. Il avait directement étudié avec Strauss et avait travaillé sous sa direction. Il m’a souvent dit que Strauss, comme chef d’orchestre, avait une

passion pour la musique de Mozart. Et de fait, même si la musique de Strauss peut apparaître comme extrêmement complexe, elle ne perd jamais cette beauté de ligne vocale et une forme de simplicité, d’évidence, en dépit de toute son intensité dramatique.

Pouvez-vous nous dire quelques mots sur la *Symphonie alpestre* ?
J’adore la musique de Richard Strauss et celle-ci pourrait être l’une de mes préférées. À travers le récit d’une journée en pleine nature à la montagne, la musique pose des questions véritablement existentielles : puissance de l’Homme, désir de liberté, culte de l’Éternel.

Vous êtes également pianiste. Jouer en soliste ou diriger relève-t-il du même type d’engagement musical ? Quels points communs et quelles différences percevez-vous entre les deux exercices ?
J’aime toujours jouer du piano avec les musiciens car cela relève pour moi de la même philosophie que la direction d’orchestre. Nous sommes ici pour faire de la musique ensemble ; s’écouter et communiquer à travers des idées musicales.



▲ Richard Strauss à la tête du Royal Philharmonic Orchestra, Londres, 1947. © Lebrecht Music Arts / Bridgeman Images

Votre formation, entre votre Asie natale et les États-Unis où vous avez étudié, est très internationale. Comment voyez-vous un orchestre français aussi historique que le Capitole, le son de cet effectif, ses répertoires, ses modes de fonctionnement ?
Il me semble que votre question montre combien la musique est une langue internationale. Et il s’agit de communiquer ses sentiments à l’autre. J’ai découvert l’histoire de l’Orchestre du Capitole à travers les fabuleux enregistrements de Michel Plasson, que je respecte tant. Le son créé par le chef et les musiciens me reste aujourd’hui encore profondément dans l’esprit. C’est vers ce type d’équilibre que j’aimerais tendre dans mon interprétation de la partition. Et que cette création sonore dépasse tout ce que j’aurais pu imaginer ! ■

Propos recueillis par Charlotte Ginot-Slacik

D’UNE VIE DE HÉROS À LA SYMPHONIE ALPESTRE

En ce début de saison, les poèmes symphoniques de Strauss seront à l’honneur : le 24 septembre, Une Symphonie alpestre par Lio Kuokman et, le 12 novembre, Une Vie de héros par Robert Trevino. Deux chefs-d’œuvre qui exaltent la figure de l’artiste, les puissances de la nature, mais aussi l’héroïsme de l’orchestre.

Le poème symphonique est une œuvre orchestrale qui, contrairement à la symphonie, recourt à un élément extra-musical, narratif ou descriptif, pour déterminer sa structure et son mode d’expression. Dans cette forme de « musique à programme », dont Berlioz puis Liszt ont établi les codes, Strauss est l’un des rares compositeurs, au tournant du XX^e siècle, à avoir excellé : à travers chacun de ses dix poèmes symphoniques, il a su renouveler le genre et imposer une incroyable liberté formelle.

Après *Till l’Espiègle* (1895), on voit Strauss se concentrer sur le thème du héros porteur d’un idéal supérieur : *Ainsi parlait Zarathoustra* (1896) d’après Nietzsche, et *Don Quichotte* (1897) d’après Cervantès, dessinent les figures solitaires d’esprits libres en butte à la médiocrité du monde. C’est tout naturellement que ces figures vont conduire Strauss à thématiser celle de l’artiste : *Une Vie de héros* (1898) est une évocation de la tâche héroïque de l’artiste, non sans y introduire, par l’usage d’autocitations, des allusions autobiographiques. Le poème symphonique, en six parties, s’achève sur « L’Œuvre de paix du héros » et « Le Retrait du monde du héros ». Marqué par la lecture de Nietzsche au-delà de son célèbre *Zarathoustra*, Strauss flirte avec l’idée de surhumanité, de grand acquiescement au destin et de dépassement de soi.

Des années plus tard, en 1915, Strauss crée *Une Symphonie alpestre* à Berlin. L’influence de Nietzsche ne s’est toujours pas perdue : esquissée dès 1901, l’œuvre porta longtemps le titre provisoire de « L’Antéchrist : une

symphonie alpestre ». Culte panthéiste de la nature, glorification de l’affranchissement par le déploiement des forces créatrices de l’individu, le dernier des poèmes symphoniques straussiens prend le prétexte d’une excursion dans les Alpes, constituée de douze étapes suivant le cycle naturel d’une journée, de la nuit à la nuit, et le double mouvement, ascendant et descendant, sur les flancs de la montagne. Forêts, cascades, tempêtes, glaciers, sommets enneigés, toutes les forces naturelles trouvent leur expression musicale dans une écriture originale et audacieuse : instrumentation exceptionnellement élargie, virtuosité instrumentale, recours à des effets suggestifs (cloche de troupeau, machines à vent et à tonnerre, chants d’oiseaux) – tout participe à faire de cette *Symphonie alpestre* un sommet de l’orchestre postromantique, aux dimensions aussi ambitieuses que celles des symphonies de Mahler, mais dans un esprit opposé, confiant jusqu’à la témérité dans les puissances de la nature et de la santé.

Capable de rendre hommage aux monstres sacrés qui l’ont précédé sur cette voie (avec des citations de la *Symphonie pastorale* de Beethoven et du *Siegfried* de Wagner), Strauss affirme toutefois un geste éminemment personnel, jusqu’à l’auto-exaltation. De fait, le compositeur était très fier de sa *Symphonie alpestre*, une œuvre fétiche au point qu’il en recommandait souvent l’écoute à son librettiste, le poète Hofmannsthal, et chercha plusieurs fois à en imposer l’exécution à l’occasion d’événements prestigieux. ■

Dorian Astor

Orchestre national du Capitole

Lio Kuokman *Direction*
Nina Kotova *Violoncelle*
Orchestre national du Capitole

SAMEDI 24 SEPTEMBRE, 20H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs : de 18 à 65 €

UNSUKE CHIN
Subito con forza

PIOTR ILITCH TCHAIKOVSKI
Variations sur un thème rococo pour violoncelle et orchestre, op. 33

RICHARD STRAUSS
Une Symphonie alpestre, op. 64

mezzo Diffusion prochainement sur Mezzo



Robert Trevino *Direction*
Marie-Ange Nguci *Piano*
Orchestre national du Capitole

SAMEDI 12 NOVEMBRE, 20H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs : de 18 à 65 €

MAURICE RAVEL
Rapsodie espagnole

SERGUEÏ RACHMANINOV
Rhapsodie sur un thème de Paganini en la mineur, op. 43

RICHARD STRAUSS
Une Vie de héros, op. 40



Lio Kuokman *Direction*
Orchestre national du Capitole

VENDREDI 30 ET SAMEDI 31 DÉCEMBRE, 20H
 DIMANCHE 1^{ER} JANVIER, 18H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs : de 18 à 65 €

LEONARD BERNSTEIN
Candide, Ouverture
On the Town : three dance episodes

GEORGE GERSHWIN
Rhapsody in blue

LEONARD BERNSTEIN
West Side Story, Danses symphoniques



Rusalka

ENTRE DEUX MONDES

L'amour peut-il transgresser la frontière entre le monde innocent des créatures surnaturelles et celui, corrompu, des humains?

Conte fantastique nourri de ballades tchèques, de folklore slave et de romantisme européen,

Rusalka est aussi un sommet absolu de l'opéra: Dvořák, admirable symphoniste, s'y révèle un lyrique ardent et attaché à la nature. La nouvelle production de Stefano Poda, génie enchanteur de l'image, réunit une distribution exceptionnelle autour de la première

Rusalka de la grande soprano roumaine Anita Hartig.

Sous la baguette magistrale de Frank Beermann, l'opéra de Dvořák est donné pour la première fois à l'Opéra national du Capitole.

*Maquette du décor de l'acte I de Rusalka.
© Stefano Poda*



▲ Stefano Poda. © Priska Ketterer

Vous souvenez-vous de la première fois que vous avez entendu *Rusalka*? Quelle a été votre impression?

Ma première impression a été le sens du mystère. C’est une musique qui se développe secrètement dans un monde qui n’est pas le nôtre... Les paroles sonnaient comme des formules magiques ou comme des voix de la nature. Dans l’ensemble, j’avais l’impression de traverser une obscurité peuplée de symboles énigmatiques. À la fin du voyage, j’ai compris qu’il s’agissait d’une atmosphère tout à fait familière.

Quelle serait votre manière de raconter l’histoire, avec vos propres mots?

Le contenu du livret est très connu, l’histoire d’un être aquatique tombé amoureux d’un humain, et de son pacte avec une sorcière pour obtenir une forme corporelle adaptée à la vie terrestre. Mais le changement physique reste superficiel, car personne ne peut modifier les caractéristiques profondes de l’âme. C’est un conte symbolique qui nous parle de l’effort d’un parcours de formation, du rapport avec les autres, de l’incommunicabilité invincible entre les êtres humains.

Peut-on parler de psychologie des personnages à propos d’un conte fantastique?

La psychologie de ces personnages fantastiques ne peut pas être abordée

VOIX DE LA NATURE, VOIES DE L’INCONSCIENT

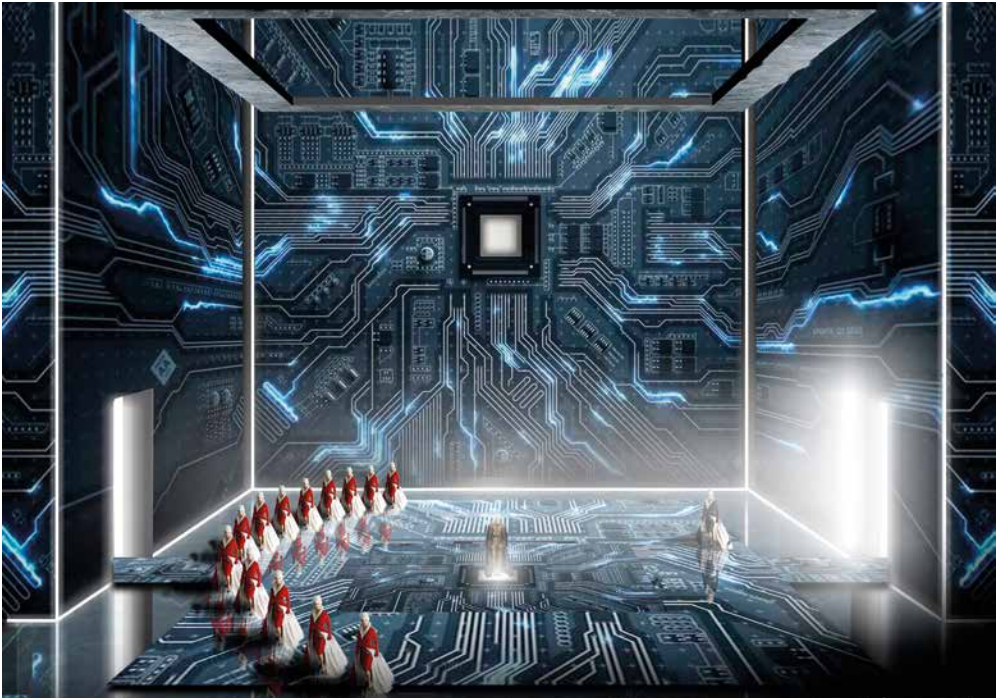
ENTRETIEN AVEC

Stefano Poda

Les mises en scène de l’artiste italien Stefano Poda, célébrées dans le monde entier, sont des œuvres d’art total. Concevant lui-même décors, costumes, chorégraphie et lumières, il crée des mondes oniriques d’une grande poésie, au service des messages les plus profonds de la musique et du drame. On se souvient de son extraordinaire mise en scène d’Ariane et Barbe-Bleue de Paul Dukas lors de la saison 18/19, production pour laquelle l’Opéra national du Capitole s’était vu décerner le Prix Claude Rostand. Stefano Poda revient pour une fascinante Rusalka, proposant d’écouter les voix de la nature et d’explorer les voies de l’inconscient.

de façon commune: ce sont des héros stylisés qui ne montrent pas d’évolution progressive, de profondeur ou de facettes, parce qu’ils doivent représenter un sentiment symbolique. Ils font face à des passions extrêmes – mais toujours cohérentes. Prenons par exemple le parcours de Rusalka: même son étonnement et son désespoir ne sont

qu’une étape dans la direction établie dès le début. Ce sont des personnages absolus et solides, chacun isolé dans son sentiment radical: jusqu’à l’épilogue, où les contrastes s’apaisent mystérieusement. Le message final réside peut-être dans cette acceptation: peu importe la violence de la lutte, la vie réserve toujours l’espoir d’une paix.



▲ Maquette du décor de l’acte II de Rusalka. © Stefano Poda

Qu’avez-vous considéré comme l’essentiel pour initier votre travail de mise en scène?

L’essentiel a été de respecter la voix de la musique: cette voix intime et fragile, claire et obscure en même temps. Des personnages et des atmosphères qui n’appartiennent pas au monde concret qui nous entoure, mais plutôt à la dimension du rêve et de l’inconscient...

Parlez-nous de la scénographie, et de ses éléments impressionnants, tels les mains, les arbres, la Terre. Avez-vous une approche symbolique de l’œuvre?

La force de l’inconscient est toujours de montrer et d’amplifier les courants souterrains que nous voulons ignorer... Le décor de *Rusalka* agit de la même manière, en représentant ce voyage de visions d’une façon onirique et hallucinée.

L’acte II semble marqué par la science-fiction et la technologie: pouvez-vous nous expliquer cet aspect?

Ce n’est pas de la science-fiction, c’est plutôt la représentation gigantesque du monde des humains (acte II) face au monde de la nature (acte I). Un monde composé de matières différentes, d’une autre lumière, d’un esprit opposé.

Dans vos mises en scène, vous créez vous-même décors, costumes, chorégraphie, lumières. Votre recherche est-elle celle d’un art total?

C’est la recherche d’une profonde unité! Si je ferme les yeux, je vois la totalité de la mise



◀ La Petite Sirène, 4. Le Prince, illustration d’Edmund Dulac pour le conte d’Andersen, Londres, Hodder & Stoughton, 1911. © DR

en scène... C’est une création que je décline ensuite grâce au travail précieux des ateliers du Théâtre et de chaque département. De cette façon, j’essaie de parvenir à un résultat très complexe et très artisanal en même temps. Monter un opéra, c’est pour moi la possibilité de mettre sur pied un monde parallèle, purement spirituel, qui suscite l’évasion des contingences matérielles du quotidien. Et je refuse par conséquent toute tentative d’actualisation, tout message

politique simpliste car l’opéra, c’est d’abord, chez moi, la négation du réel. Après des années de recherches sur la lumière, sur la sculpture, sur le costume, sur le corps en mouvement, sur l’élocution, je me suis forgé un code de représentation «à moi». Mettre en scène devient ainsi un long processus de travail en commun dont tous les gestes ainsi que tous les détails techniques ou esthétiques sont porteurs de sens. ■

Propos recueillis par Dorian Astor

LE MYSTÈRE RUSALKA

En 1900, Dvořák était devenu si célèbre que le jeune poète Jaroslav Kvapil n’osa pas lui soumettre son livret d’opéra, *Rusalka*. Pourtant, le compositeur cherchait un livret, mais Kvapil craignait d’être éconduit par un maître réputé pour la rudesse de ses refus. Il fallut l’intercession d’Adolf Šubert, directeur du Théâtre national de Prague, pour que Dvořák fût mis au courant du projet, qu’il accueillit avec enthousiasme. Il va faire de ce conte de fées l’opéra favori du répertoire national, incarnant dans son personnage l’essence poétique et mythologique du peuple tchèque.

Rusalka est fille de l’Ondin, maître des eaux du lac. À l’écart de ses sœurs, elle languit pour le Prince, un humain qui vient chaque jour se baigner. Cette passion effraie l’Ondin, qui conseille à sa fille de consulter la sorcière Ježibaba. Celle-ci est prête à lui donner figure humaine, mais à de sévères conditions: Rusalka sera muette parmi les hommes, et si son amour échoue, elle sera maudite tout comme son bien-aimé. Devenue humaine, elle touche le cœur du Prince, qui la conduit en son château. Mais là, le mutisme de Rusalka tiédit

l’ardeur du fiancé, qui se laisse bientôt séduire par une Princesse étrangère. Désespérée, la trop humaine ondine cherche refuge parmi les siens, qui la rejettent désormais. Ježibaba connaît un moyen de lever la malédiction: Rusalka devra poignarder le Prince. Elle ne peut s’y résoudre, alors que le Prince torturé par le remords vient la chercher. Lorsqu’il la



supplie de l’embrasser, Rusalka le met en garde: ce baiser les tuerait. Ils disparaissent enlacés dans les eaux du lac, dans un ultime sacrifice rédempteur.

Bien qu’on puisse reconnaître dans *Rusalka* de nombreuses sources – *L’Ondin*, du grand romantique tchèque Karel Jaromír Erben; *Ondine* de l’Allemand Friedrich de la Motte-Fouqué; *La Petite Sirène* d’Andersen; les *roussalki*, ces nymphes maléfiques de la mythologie slave dont Pouchkine tira un drame laissé inachevé – rien toutefois n’approche l’univers poétique créé par Dvořák et Kvapil: chez eux, ce n’est pas le monde surnaturel qui est maléfique, c’est celui des humains; au royaume ondin, la vie innocente s’épanouit en pleine communion avec la Nature. Nul ne surpasse Dvořák dans l’expression musicale de cette communion, grâce à une suprême maîtrise des couleurs et du lyrisme. Et si l’on retrouve une influence wagnérienne, si certains accents rappellent Tchaïkovski ou Rimski-Korsakov, c’est presque à Mozart qu’il faudrait songer, dans cette manière inégalable d’exprimer la pureté d’une âme et les insondables mystères du cœur. D. A.

◀ Růžena Maturová dans le rôle-titre de Rusalka lors de sa création au Théâtre national de Prague en 1901. © DR



▲ Anita Hartig. © Fanny Bergé

Vous allez chanter votre première Rusalka : est-ce une étape importante dans votre carrière ?

Je suis si heureuse de faire mes débuts dans ce rôle à l’Opéra national du Capitole, une maison qui a fait preuve de bienveillance tout au long de ma carrière et où j’ai eu le plaisir de chanter mes rôles préférés : Marguerite, Violetta et à présent Rusalka. Ce dernier rôle est évidemment très important, riche de multiples facettes, et je souhaitais l’ajouter à mon répertoire en raison du défi qu’il représente. Outre le défi d’une langue, le tchèque, que je n’ai encore jamais chantée, il sollicite la voix avec des passages tantôt dramatiques, tantôt lyriques, une tessiture parfois plus grave, et une vraie complexité psychologique. Je suis très impatiente d’explorer, en répétition et devant le public, le rôle en entier sur la scène, avec l’orchestre et les collègues.

Comment vous préparez-vous à ce rôle ?

Comme toujours, je me plonge d’abord dans la musique. Puis je lis le texte et tente de le mémoriser, les nombreuses rimes m’y aident beaucoup. Je traduis chaque mot et sollicite l’aide de collègues qui ont l’expérience du tchèque. Il est certain que cela a nécessité plus de temps que d’apprendre un rôle en italien, en allemand ou en français, surtout qu’à la même période j’ai dû apprendre un autre rôle que je n’avais jamais chanté, en russe cette fois. C’est un grand défi, et je suis sûre que je pourrai beaucoup enrichir le personnage, la langue et la musique

RUSALKA, L’AMOUR AU PRIX DE L’IDENTITÉ

ENTRETIEN AVEC ——— Anita Hartig

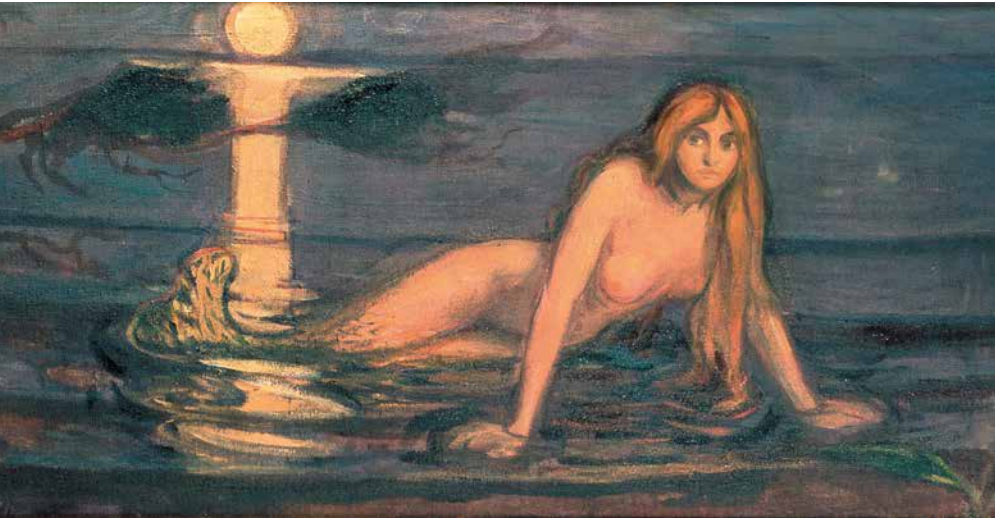
La magnifique soprano roumaine, qui a été membre de la troupe du Staatsoper de Vienne de 2009 à 2014, mène aujourd’hui une carrière internationale qui la conduit du Metropolitan Opera de New York à l’Opéra de Paris, du Covent Garden de Londres à la Staatsoper de Berlin. Familière des plus grands rôles (Susanna, Pamina, Mimi, Micaëla, etc.), elle a été notamment, à l’Opéra national du Capitole, une bouleversante Marguerite (Faust) en 2016 et une inoubliable Traviata en 2018. Aujourd’hui, elle revient à Toulouse pour des débuts attendus : le rôle-titre de Rusalka, qu’elle attend avec impatience, concentration, mais surtout une joie chaleureuse et communicative.

pendant les répétitions. Psychologiquement c’est intéressant, car je n’avais jamais interprété de personnages fantastiques ou surnaturels, en tout cas pas d’une telle ampleur et complexité. Je suis impatiente également d’échanger avec le metteur en scène, Stefano Poda, et le chef d’orchestre, Frank Beermann : ce sera ma première collaboration avec eux et je veux faire mon possible pour intégrer leur approche du rôle. Je m’inspire de tout ce qui peut m’aider à trouver le langage corporel et expressif de cette créature : collègues, cinéma, littérature, etc. C’est passionnant !

Quelle est pour vous la portée symbolique de cette histoire ?

L’histoire de *Rusalka* possède un grand nombre de dimensions et de significations cachées. Comme dans une relation, il faut passer du temps avec quelqu’un pour le connaître. Rusalka elle-même est en quête de connaissance : elle aspire à avoir une âme comme les humains, pour comprendre ce qu’ils ressentent. Elle pourrait être un

▼ Anita Hartig dans La Traviata de Verdi, mise en scène de Pierre Rambert, Opéra national du Capitole, 2018. © Mireo Magliocca



▲ Edvard Munch, La Sirène, 1896. Collection privée © Bridgeman Images

symbole d’innocence, comme ces enfants qui découvrent le monde en se heurtant à lui. Ils identifient peu à peu toute la gamme des sentiments et leur profondeur. Rusalka est prête à de grands sacrifices : par amour pour le prince, quitter la nature qui est son élément et devenir humaine, risquer de perdre son identité et sa famille. Faire l’expérience de l’humanité implique la blessure et la souffrance. Peut-être est-ce le chemin de la maturité ? D’un autre côté, peut-être ne faut-il pas renier sa propre nature par amour au point de devenir quelqu’un d’autre. Il faut rester soi-même, sincère, et même accepter de renoncer à un amour qui nous détruira. Finalement, Rusalka est piégée entre les deux mondes, sans identité véritable ; comme elle le dit au dernier acte : « Ni morte ni vivante, ni femme ni fée, je suis chimère, j’erre, maudite ! » Elle ne trouvera le salut qu’en donnant au prince le baiser de la mort. Et encore la fin est-elle ambiguë : on ne sait exactement si elle redeviendra jamais elle-même.

Cet opéra est célèbre pour présenter un étrange paradoxe : le rôle-titre reste muet pendant tout l’acte II. N’est-ce pas un extraordinaire défi pour une chanteuse ?

En effet ! L’accord passé avec la sorcière Ježibaba stipule que Rusalka n’obtiendra d’apparence humaine qu’au prix de la perte de sa voix. Je n’ose imaginer, comme chanteuse bien sûr mais en général comme être humain, combien une telle perte doit faire souffrir. La voix est notre identité, notre âme, le médium de tous nos sentiments. La berceuse d’une maman qui nous rassure, nos déclarations d’amour, nos cris de joie ou de douleur, toujours la voix régle notre

monde intérieur. En être privé doit être une expérience horrible ! Alors oui, c’est étrange de devoir rester sur scène sans rien dire ni chanter ! Mais j’aime le jeu d’actrice, la recherche d’autres modes d’expression. Et puis, entre nous, cela me permet de reposer un peu ma voix !

Vous avez été notamment une merveilleuse Traviata sur la scène du Capitole en 2018. Êtes-vous heureuse de revenir dans notre maison ?

Absolument ! Comme je le disais au début de notre entretien, l’Opéra national du Capitole occupe une place importante dans ma carrière. J’y ai fait mes débuts en Marguerite dans le *Faust* de Gounod, puis j’ai eu la chance de participer à cette sublime production de *La Traviata* mise en scène par le regretté Pierre Rambert. J’adorais sa sensibilité, son dévouement à notre art, sa compréhension des artistes. Il me manque terriblement. Paix à son âme. J’espère que *Rusalka* remportera un grand succès, pour moi-même bien sûr mais surtout pour la maison et son public, pour lesquels j’ai une grande affection. Je sais que toute l’équipe réunira ses efforts pour leur offrir un merveilleux résultat.

Un message pour le public toulousain ?

Je suis impatiente de vous retrouver, de pouvoir vous remercier de votre soutien constant au fil des années, de m’accueillir à nouveau dans cette ville splendide. J’espère vous divertir, vous émouvoir. J’espère que nous vivrons ensemble des moments magiques dans cette prestigieuse maison. J’ai hâte ! ■

Propos recueillis par Dorian Astor

Opéra

RUSALKA

ANTONÍN DVOŘÁK (1841-1904)
NOUVELLE PRODUCTION
ENTRÉE AU RÉPERTOIRE

6, 11 ET 14 OCTOBRE, 20H
9 ET 16 OCTOBRE, 15H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée : 3h - Tarifs : de 10 à 113 €

Conte lyrique en trois actes
Livret de Jaroslav Kvapil d’après Friedrich de la Motte-Fouqué et Hans Christian Andersen
Créé le 31 mars 1901 au Théâtre national de Prague

Frank Beermann Direction musicale
Stefano Poda Mise en scène, décors, costumes, chorégraphie et lumières
Paolo Giani Collaboration artistique

Anita Hartig *Rusalka*
Aleksei Isaev *Vodnik*
Piotr Buszewski *Le Prince*
Béatrice Uria-Monzon *La Princesse étrangère*
Janina Baechle *Ježibaba*
Valentina Fedeneva *Première Nymph*
Louise Foor *Deuxième Nymph*
Svetlana Lifar *Troisième Nymph*
Fabrice Alibert *Le Garde forestier / Le Chasseur*
Séraphine Cotrez *Le Garçon de cuisine*

Orchestre national du Capitole
Chœur de l’Opéra national du Capitole
Gabriel Bourgoïn *Chef du Chœur*

Coproduction Opéra national du Capitole
The Israeli Opera Tel-Aviv-Yafo

 Opéra enregistré par France Musique

Prélude
Introduction à l’œuvre par **Michel Lehmann**
45 minutes avant le début de chaque représentation

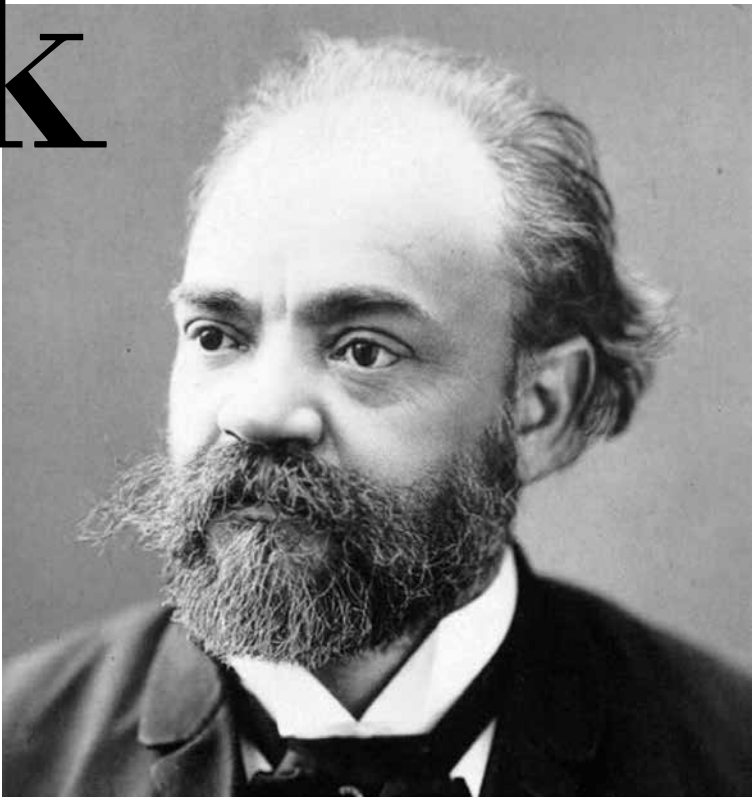
Conférence-Entretien
Christophe Ghristi
Directeur artistique de l’Opéra national du Capitole
Dorian Astor
Dramaturge de l’Opéra national du Capitole
Rusalka : « Dvořák ou l’ardeur »
Jeudi 29 septembre, 18h
Théâtre du Capitole, grand foyer

Rencontre
Stefano Poda *Metteur en scène*
Mercredi 5 octobre, 18h
Théâtre du Capitole, grand foyer

Week-end découverte Dvořák
Vendredi 7 et samedi 8 octobre
Voir pages suivantes
Théâtre du Capitole

Week-end découverte Dvořák

C'est la première fois que Dvořák est à l'honneur à l'Opéra national du Capitole, avec l'entrée au répertoire de son chef-d'œuvre lyrique, Rusalka. Pour célébrer cet événement, tout un week-end est consacré à la découverte de cet immense compositeur et de la musique tchèque dont il est un des grands représentants. Les joyaux de sa musique de chambre, son œuvre pour piano mise en regard avec celle de son grand ami Brahms, et un voyage à travers les plus belles mélodies tchèques : une exploration, par les meilleurs interprètes, du génie tchèque dans toute sa plénitude. À cette occasion, le célèbre violoniste David Grimal partage avec nous son bonheur de jouer avec le merveilleux pianiste israélien Itamar Golan et le quatuor à cordes issu de son orchestre Les Dissonances, une formation atypique qui brille de manière singulière dans le monde musical d'aujourd'hui.



▲ Antonín Dvořák à New York vers 1893.
© Lebrecht Arts / Bridgeman Images



▲ David Grimal. © Bobrik / Itamar Golan © Roberto Serra

ENTRETIEN AVEC

David Grimal

Quel est votre lien particulier à la musique de Dvořák ?

Je vous avoue que, lorsque j'étais plus jeune, je ne me sentais pas très à l'aise avec Dvořák. Il me semblait que son langage très virtuose et brillant avait quelque chose de sucré, d'excessivement pathétique. En fait, c'est assez récemment que son univers s'est ouvert à moi, notamment en retravaillant le *Concerto pour violon* : j'ai saisi la complexité et la beauté de cette écriture ; j'ai compris qu'il y avait eu toute une tradition d'interprétation qui avait alourdi, épaissi sa musique jusqu'à l'écœurement (Brahms a souffert du même problème). Alors qu'en réalité, son écriture, très contrapuntique, harmoniquement très riche, exige une grande transparence, une grande rigueur. Il faut la jouer avec autant de soin qu'un quatuor de Beethoven ou un trio de Schubert. Il devient alors évident que c'est un compositeur absolument majeur – qui n'a pas toujours été bien servi et qui, comme Brahms, entre depuis quelques années dans une nouvelle ère interprétative plus adéquate à son génie.

Dans votre programme, vous interprétez également Josef Suk et Janáček. Y a-t-il une identité propre à la musique tchèque ?

Sans aucun doute possible ! C'est un monde musical qui ne peut se définir qu'à partir des musiques populaires de Bohême-Moravie. C'est le terreau sur lequel s'est construite toute la musique tchèque dite savante. Les danses, les chansons populaires sont un matériau qui donne une dynamique, des couleurs absolument inimitables. Janáček en a fait une véritable profession de foi, au point qu'on l'a longtemps apprécié comme

folkloriste et sous-estimé comme compositeur. Le fond de cette inspiration folklorique, c'est un enracinement profond dans la Nature et dans l'Homme. L'émotion est immédiate. C'est extrêmement sensible chez Dvořák.

Vous aurez pour partenaire le pianiste Itamar Golan, avec lequel vous travaillez souvent. Pour quelles raisons aimez-vous jouer avec lui ?

Nous nous connaissons depuis très longtemps et nous jouons de plus en plus ensemble. Itamar, qui est évidemment un pianiste extraordinaire, a une particularité : c'est un pianiste pour les violonistes ! Je crois qu'il aime le violon encore plus que moi-même ! (rires) C'est un grand honneur de partager la scène avec lui, qui joue avec les plus grands violonistes de la planète : Maxime Venguerov, Vadim Repin, Janine Jansen, Ivry Gitlis, etc. Il crée pour le violoniste un espace qui l'invite à se sublimer.

Parlez-nous enfin des Dissonances, dont vous êtes le directeur musical – un orchestre à géométrie variable, qui a la particularité de jouer sans chef.

Je dois corriger un peu : c'est un orchestre sans « chef d'orchestre », c'est-à-dire que j'en suis bien le directeur musical, mais je ne dirige pas au moment du concert. Nous travaillons de telle sorte qu'au moment du concert, ce ne soit plus nécessaire. Nous sommes dans le partage, l'écoute mutuelle : même à 100 musiciens, c'est de la musique de chambre à grande échelle. J'ai un plaisir fou à ne pas maîtriser l'interprétation, c'est la musique qui nous dirige et nous porte. Forcément, elle sonne

d'une tout autre manière. C'est évidemment le même esprit qui nous anime lorsque nous sommes en formation plus restreinte, jusqu'à celle du quatuor comme pour le concert du 7 octobre au Capitole. ■

Propos recueillis par Dorian Astor

CHEFS-D'ŒUVRE DE LA MUSIQUE DE CHAMBRE TCHÈQUE

David Grimal *Violon*
Itamar Golan *Piano*
Quatuor à cordes Les Dissonances :
David Grimal *Violon*
David Castro Balbi *Violon*
Natacha Tchitch *Alto*
Alexandre Castro Balbi *Violoncelle*

VENREDI 7 OCTOBRE, 20H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Tarif unique : 10 €

JOSEF SUK (1874-1935)
Quatre pièces pour violon et piano, op. 17
ANTONÍN DVOŘÁK (1841-1904)
Quatre pièces romantiques pour violon et piano, op. 75
LEOŠ JANÁČEK (1854-1928)
Sonate pour violon et piano, JW VII/7
ANTONÍN DVOŘÁK
Quintette pour piano et cordes n° 2 en la majeur, op. 81

À LA DÉCOUVERTE DE LA MÉLODIE TCHÈQUE

Qui d'autres que la resplendissante soprano tchèque Kateřina Knežíková pouvait nous guider à travers le répertoire foisonnant des mélodies de son pays ! Avec un timbre évoquant les paysages moraves, une ligne habitée par l'enracinement populaire des compositeurs tchèques, une prononciation où résonnent les sons natifs de cette langue foncièrement musicale, Kateřina Knežíková sublime un répertoire extraordinaire qui doit absolument être mieux connu. À ses côtés, le pianiste britannique Roger Vignoles, l'un des plus importants interprètes du Lied et de la mélodie, ouvre au chant des paysages sonores d'une infinie poésie. ■



Kateřina Knežíková *Soprano*
Roger Vignoles *Piano*

SAMEDI 8 OCTOBRE, 17H30
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Tarif unique : 10 €

Mélodies de
ANTONÍN DVOŘÁK (1841-1904)
BEDŘICH SMETANA (1824-1884)
BOHUSLAV MARTINŮ (1890-1959)

◀ De gauche à droite :
Kateřina Knežíková. © Petr Weigl / *Roger Vignoles*. © Ben Ealovega



▲ Jonas Vítal. © Jean-Baptiste Millot

DVOŘÁK ET BRAHMS : L'AMITIÉ PARFAITE

Le lien de Dvořák avec Brahms, de huit ans son aîné et célèbre avant lui, est l'une de ces rares amitiés qui ont marqué l'histoire de la musique. Tout commença lorsque Brahms, au sein du jury qui devait allouer une bourse au jeune Tchèque, se fit son plus ardent défenseur. Comme l'écrit le biographe Guy Erismann, « *Dvořák ne veut à aucun prix risquer de décevoir celui qui demeure pour lui la référence et dont il a fait son mentor, tout en désirant se convaincre lui-même de sa capacité à se dépasser. Il connaît trop bien sa regrettable propension à la prolixité et ce trop-plein d'imagination qu'il lui faut juguler, et c'est entre autres sur ce point que vont porter tous ses efforts* ». Dans un programme élaboré avec soin, le magnifique pianiste français Jonas Vítal nous fait entendre cette amitié parfaite, mélange d'inspiration et de respect mutuels, à travers la mise en regard des plus belles pièces de l'un et l'autre compositeur. ■

Jonas Vítal *Piano*

SAMEDI 8 OCTOBRE, 15H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Tarif unique : 10 €

ANTONÍN DVOŘÁK (1841-1904)
Silhouettes, op. 8 n°1, 2, 11 et 12
JOHANNES BRAHMS (1833-1897)
Capriccio, op. 76 n°2

ANTONÍN DVOŘÁK
Treize Impressions poétiques, op. 85, n°1 :
« Chemin nocturne »
Humoresques, op. 101 n° 7, 6
Treize Impressions poétiques, op. 85, n°3 :
« Au vieux château »
Thème et variations, op. 36

JOHANNES BRAHMS
Variations sur un chant hongrois, op. 21 n°2
4 Klavierstücke, op. 119

Cheffe : mot féminin !

Une nouvelle génération de musiciennes s'empare de la baguette ! Pour cette nouvelle saison, la venue de Tabita Berglund, Mei-Ann Chen et Alexandra Cravero est l'occasion d'interroger un sujet complexe : celui de l'accès des femmes à la direction d'orchestre. Par-delà le souhait très actuel de permettre aux cheffes de s'imposer à la tête des effectifs symphoniques, comment ne pas les assigner à leur genre ? Preuve d'une légitime méfiance sur ce point, Tabita Berglund n'a, par exemple, pas souhaité faire partie de ce dossier, rappelant ainsi que c'est bel et bien comme interprète que l'Orchestre national du Capitole l'a invitée.

Qui aurait cru, il y a dix ans à peine, que les femmes sauraient conquérir les podiums, et que la direction d'orchestre, longtemps pensée seulement au masculin, s'ouvrirait à une nouvelle génération de musiciennes aussi légitimes que leurs contemporains.

Les femmes n'ont pas commencé à diriger des orchestres au XXI^e siècle ! Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, des musiciennes prennent la baguette, notamment dans des orchestres féminins. En parallèle, les compositrices investissent la direction : Augusta Holmès,

Nadia Boulanger ou Ethel Smyth doivent diriger leurs œuvres orchestrales pour être certaines de les voir vivre à la scène. De façon plus tragique, en 1932, Alma Rosé, nièce de Gustav Mahler et violoniste prodige, fonde les *Wiener Walzermädeln* avec lesquelles elle fera le tour de l'Europe entière. À Auschwitz où, juive, elle a été déportée en 1942, l'orchestre qu'elle dirige réinscrit l'humanité au cœur de l'horreur, jusqu'à sa mort en 1944.

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, les femmes continuent à diriger, mais elles demeurent l'exception plutôt que la règle : cantonnées à la direction de chœur – où le tissu vivace des chorales amateurs, moins concurrentiel et moins institutionnel, leur offre davantage de libertés de carrière –, les cheffes restent marginales et leurs trajectoires souffrent d'un manque considérable de visibilité.

Comment, dès lors, se projeter dans des carrières de cheffes d'orchestre pour les jeunes musiciennes des conservatoires français (ou étrangers) quand la fonction semble s'incarner au masculin seulement ? Les exemples de Marin Alsop, cheffe américaine, directrice

◀ Dame Ethel Smyth dirigeant l'Orchestre de la Police lors de l'inauguration du mémorial Emmeline Pankhurst, Victoria Tower Gardens, Londres, 6 mars 1930. Emmeline Pankhurst (1858-1928) avait organisé le mouvement des suffragettes britanniques et lutté pour le droit de vote des femmes en Grande-Bretagne. © DR

musicale du Baltimore Symphony Orchestra, ou de Laurence Equilbey, cheffe française, répondent à ce besoin de « rôles modèles » : des pionnières assumant la pression d'être seules représentantes au sein de saisons musicales symphoniques. « Au début, je tremblais. J'avais peur de ne pas être à la hauteur, ne pas entendre une faute, faire le mauvais geste. Quand vous découvrez ce mastodonte qu'est l'orchestre, ces 120 musiciens devant vous, il faut être sûr de soi. J'ai passé mon temps à entendre ou à sentir que le podium n'était pas ma place. Il a fallu travailler l'estime de soi, beaucoup. Il n'y a que 4 % de femmes chefs d'orchestre programmées ! », raconte ainsi Laurence Equilbey, qui a accompli avec maestria le trajet menant de la direction de chœurs vers celle des orchestres. De son côté, Marin Alsop qui étudia avec Leonard Bernstein, raconte que celui-ci lui avait lancé : « Je ne comprends pas. Lorsque je ferme les yeux, j'oublie que vous êtes une femme. » Et la cheffe de répondre : « Eh bien, si ça vous met plus à l'aise, pourquoi ne pas garder les yeux fermés ? »...

Depuis les années 2000, les choses changent : en 2006, un rapport commandé par le Ministère de la Culture à Reine Prat fait l'effet d'une déflagration, tant les chiffres qui y sont énoncés témoignent de l'accès inégal aux fonctions de direction dans les établissements culturels, à la direction des orchestres, et aux subventions données aux projets artistiques. En parallèle, l'Association française des orchestres – réseau professionnel regroupant les orchestres du territoire – mène des enquêtes autour de la parité, qui objectivent par les chiffres les difficultés à se projeter dans des carrières de cheffes. En 2019, elle organise avec la Philharmonie de Paris un « Tremplin » destiné à mettre en valeur les jeunes cheffes d'orchestre. Celles-ci trouvent alors timidement une place dans les saisons, mais elles demeurent encore cantonnées aux



▲ Alma Rosé (au centre avec son étui à violon) et les Wiener Walzermädeln.
© Gustav Mahler-Alfred Rosé Collection, Music Library, University of Western Ontario, Canada.

projets pédagogiques, aux petites formes musicales, et peinent à s'imposer dans le cœur du répertoire des orchestres, en particulier dans celui du XIX^e siècle.

Alors qu'institutions d'un côté et société civile de l'autre interrogent les représentations des femmes dans la culture, la Philharmonie de Paris décide d'un acte symbolique fort, lancé en septembre 2020 : destiner aux femmes exclusivement un concours de direction d'orchestre, qui valorise de jeunes musiciennes et accompagne le développement de leur carrière en y associant les orchestres français. Visibilité, travail avec les institutions symphoniques : deux clefs qui font avancer le débat.

Un an plus tard, le très prestigieux concours de Besançon (mixte) récompense la Française Chloé Dufresne. Une nouvelle génération de musiciennes s'impose donc par cette action croisée de pionnières, d'un changement sociétal

en faveur de l'accès des femmes aux postes de direction et d'actions institutionnelles fortes. Pour autant, il reste bien des sujets à interroger sur la représentation des cheffes d'orchestres : comment ne pas assigner ces musiciennes à leur genre, elles qui se sont d'abord déployées à force de travail ? Et, dans ce cadre, comment imaginer une mise en lumière respectueuse des cheffes, qui ne les réduise pas à une étiquette que la plupart rejette (en évitant, par exemple, de les désigner comme femmes plutôt que comme cheffes dans les saisons symphoniques, en mettant trop artificiellement en lumière le « nombre » de cheffes dans une saison) ?

Comment ensuite, veiller à accompagner de façon juste de jeunes musiciennes désormais très sollicitées par des orchestres désireux de rééquilibrer la parité ? L'accélération des préoccupations autour de l'égalité entre hommes et femmes produit nombre d'effets bénéfiques. Elle peut cependant nuire au développement nécessaire de la maturité musicale de ces interprètes, à leur évolution au long terme.

Cheffe : mot résolument féminin, mais qui nécessitera un temps long et la conviction de tout un secteur pour que l'égalité entre hommes et femmes se traduise en actes à la tête des orchestres. ■

Charlotte Ginot-Slacik

Vous souhaitez en savoir plus ?
Sur France Musique, Alette de Laleu a consacré l'une de ses séries d'été aux cheffes dans l'émission « Musique, Maestra ! », à réécouter en podcast sur le site de la chaîne.

◀ Marin Alsop et Leonard Bernstein à Tanglewood en 1988.
© Walter Scott / Boston Symphony Orchestra Archive



▲ Mei-Ann Chen. © Kristin Hoebermann

Elles feront partie de la saison de l’orchestre: Mei-Ann Chen et Alexandra Cravero partagent leur vision de l’égalité dans le domaine de la direction d’orchestre.

L’une est américano-taiwanaise et dirige en Europe, à Graz, comme aux États-Unis, au Chicago Sinfonietta dont elle est la directrice musicale: Mei-Ann Chen sera à la Halle aux grains le 5 novembre pour y diriger Mozart.

L’autre est française, passionnée par la voix, et défenseuse d’un opéra « pour tous ». Alexandra Cravero dirigera le poétique et politique Les Enfants du Levant le 4 décembre à Toulouse.

Quand vous avez commencé votre carrière de cheffe d’orchestre, la question du genre était-elle un obstacle ou, au contraire, considérez-vous que cela n’a jamais été un sujet?

Mei-Ann Chen: En tant que jeune cheffe d’orchestre en quête d’une carrière professionnelle, les obstacles rencontrés étaient tels qu’il était, à vrai dire, impossible de savoir si c’était parce que j’étais une femme. Le nombre de lettres de refus que j’ai essuyées était plus important que le nombre de notes que j’ai pu diriger, après dix-huit ans à me former pour devenir cheffe d’orchestre et des diplômes de maîtrise et de doctorat! J’ai réalisé plus tard que je n’étais pas seule – quand on n’a pas assez d’expérience, il est extrêmement difficile de se faire remarquer. Cependant, si les orchestres ne sont pas disposés à s’ouvrir aux jeunes, comment acquérir de l’expérience pour «mettre le pied dans la porte» et poursuivre son art?

Alexandra Cravero: J’ai découvert la direction à l’âge de quinze ans grâce au directeur du CRR de Saint-Maur-des-Fossés,

Jean Pierre Ballon. Je me souviens encore de cette sensation du son qui vient vers moi en réponse à mes gestes hésitants... À cette époque, je n’avais pas du tout connaissance de femmes cheffes et ne pensais pas que ce métier pouvait me concerner étant donné mon genre. Ce n’est que dix ans plus tard que j’ai rencontré une première cheffe d’orchestre, Claire Levacher, lors de sa master class au CNSMD de Lyon. C’est là que j’ai appris et compris qu’il était possible pour une femme de faire ce métier. D’où l’importance des modèles, des références, dès le plus jeune âge.

Aujourd’hui, il semble que les choses changent rapidement, en particulier en France, où les femmes ont longtemps été beaucoup moins programmées à la tête des orchestres. Percevez-vous une dynamique similaire dans vos pays d’origine? Si oui, à quoi l’attribuez-vous? Si non, quels seraient les leviers pour modifier les regards?

M.-A.C.: L’une de mes inspirations les plus chères, la Maestra Marin Alsop, contribue à ce sujet depuis vingt ans en lançant la

carrière professionnelle des femmes cheffes d’orchestre grâce à sa bourse «Taki Alsop». Le fait que les dernières bourses ont été attribuées à davantage de femmes montre le nombre croissant de musiciennes envisageant la direction d’orchestre comme une carrière possible. Depuis 2017, ce mouvement gagne le monde entier. Il est encourageant de voir l’augmentation constante du nombre de cheffes d’orchestre engagées par des orchestres internationaux et il me semble que cette tendance découle d’un mouvement social mondial profond.

A.C.: Moi-même française, je partage cette idée que les choses changent même si c’est encore bien trop lent. Force est de constater que nous en sommes venus à créer des concours et master classes spécialement pour les femmes. J’ai moi-même été retenue pour l’*Institute for Women Conductors* à l’Opéra de Dallas mais j’ai longtemps hésité à y participer car je trouvais l’idée d’un rassemblement de cheffes quelque peu « extrémiste », comme l’idée de quotas qui se met en place. Mais après réflexion et voyant l’évolution si lente dans notre métier, il me semble nécessaire de passer par ce système d’exclusivité et de quotas pour faire évoluer notre métier. Les chiffres parlent encore d’eux-mêmes: 4% de femmes cheffes en France, il y a de quoi parler de quotas!

Quel vœu pourriez-vous formuler pour les prochaines générations de cheffes?

M.-A.C.: Autant je suis ravie de l’augmentation du nombre de cheffes d’orchestre invitées ces dernières années, autant le pourcentage de cheffes effectivement à la tête des orchestres reste encore assez faible. Je souhaite sincèrement que davantage d’orchestres aient le courage de reconnaître les cheffes d’orchestre comme de véritables *leaders* dans le domaine symphonique, car ces postes ont une influence réelle sur l’ensemble du secteur – le pouvoir de faire des choix de programmation importants: sélections de répertoire et artistes invités (y compris les chefs invités), accompagner le développement des ensembles sur des temps longs. Ce serait vraiment crucial d’obtenir un jour un pourcentage égal entre hommes et femmes!

A.C.: Que ces questions ne soient plus d’actualité car nous aurons enfin atteint une certaine parité!

Propos recueillis par Charlotte Ginot-Slacik



UNE HEURE AVEC...
TABITA BERGLUND

Tabita Berglund *Direction*
Orchestre national du Capitole

SAMEDI 8 OCTOBRE, 18 H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs: de 17 à 22 €

RICHARD WAGNER
Tristan et Isolde, prélude et mort d’Isolde
JEAN SIBELIUS
Symphonie n° 1 en mi mineur, op. 39



UNE HEURE AVEC...
MEI-ANN CHEN

Mei-Ann Chen *Direction*
Orchestre national du Capitole

SAMEDI 5 NOVEMBRE, 18 H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs: de 17 à 22 €

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Symphonie n° 40 en sol mineur, K. 550
Symphonie n° 41 « Jupiter » en ut majeur, K. 551



LES ENFANTS DU LEVANT

Alexandra Cravero *Direction*
Éclats *Chœur d’enfants et de jeunes*
François Terrieux *Chef de chœur*
Orchestre national du Capitole

DIMANCHE 4 DÉCEMBRE, 10 H 45
HALLE AUX GRAINS
Tarifs: 5€ (moins de 27 ans) et 20€

ISABELLE ABOULKER
Les Enfants du levant
Conte musical sur un livret de Christian Eymery

◀ *Alexandra Cravero.*
© Karen Almond / Dallas Opera

CONCERT
HAPPY
HOUR

CONCERT
HAPPY
HOUR

CONCERT
EN FAMILLE

Daphnis et Alcimadure

UNE PASTORALE LANGUEDOCIENNE

ENTRETIEN AVEC

Jean-Marc Andrieu

Mondonville est l’un des musiciens les plus importants du siècle de Louis XV. Avec Daphnis et Alcimadure, le Narbonnais relève en 1754 un extraordinaire défi: présenter à Fontainebleau, devant le roi, une pastorale en occitan! Ce fut un triomphe. Et pourtant ce rare chef-d’œuvre est tombé dans l’oubli. Injustice réparée, grâce à Jean-Marc Andrieu, flûtiste, musicologue et chef de l’orchestre baroque de Montauban Les Passions, qui nous fait redécouvrir un pur joyau de la musique française du XVIII^e siècle.



Vous êtes à l’initiative de la redécouverte de *Daphnis et Alcimadure*. Comment est né votre intérêt pour cet opéra aujourd’hui méconnu?

Il y a de nombreuses années, l’ouvrage de Mondonville m’avait été signalé par mon ami Jean-Christophe Maillard, musicologue et musicien toulousain qui établissait le catalogue des fonds musicaux des bibliothèques de Midi-Pyrénées. Il connaissait bien sûr *Daphnis et Alcimadure*, dont la partition imprimée en 1754 avait été éditée en fac-similé par Roberte Machard de la Société de Musicologie du Languedoc. Lorsque j’ai créé l’Orchestre Baroque de Montauban en 1986, j’ai souhaité défendre ce patrimoine local remarquable, mais peu exploité, dont les œuvres de Jean Gilles, Esprit-Antoine Blanchard et Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville. De ce dernier, il n’existait pratiquement rien sur la pastorale *Daphnis et Alcimadure* en dehors d’un vinyle introuvable, gravé en 1981 à l’occasion d’un concert à Montpellier. Depuis, plusieurs projets n’ont pu être menés à bien mais j’ai été opiniâtre, car je crois à la grande qualité de cette musique.

▲ Jean-Marc Andrieu. © Jean-Jacques Ader

Si les *Sonates pour violon et clavecin* de Mondonville et surtout ses *Grands Motets* sont toujours programmés avec succès, une partie de son œuvre, en particulier ses opéras, est tombée dans un certain oubli. Pourtant, la carrière du musicien n’avait-elle pas connu une belle ascension?

Né à Narbonne, Mondonville est issu d’une famille de musiciens. Il montre dès son jeune âge des dispositions exceptionnelles qui lui permettent de monter à Paris vers 1731 comme violoniste au sein de prestigieuses institutions dont le Concert Spirituel. Après un séjour à Lille, il est de retour à Paris et intègre en tant que compositeur la Chapelle Royale de Versailles et occupe rapidement des postes importants jusqu’à devenir Intendant de la Musique du Roi en 1744. Dans le même temps, il se livre à la composition d’une œuvre variée et multiple.

Dans quels registres de prédilection s’exprime son talent, voire son génie musical?

Sa production couvre un large domaine, de la musique de chambre à la musique religieuse et à l’opéra. Du côté de la musique lyrique, sept ouvrages, dont deux sont perdus, ont été créés et publiés du vivant de Mondonville. Ce sont essentiellement des pastorales et des ballets héroïques, genres très à la mode dans les cercles aristocratiques sous le règne de

Louis XV. Il faut évoquer la pastorale *Titon et l’Aurore*, créée en 1753 en pleine Querelle des Bouffons. Dans cette violente polémique qui opposait les partisans de la musique italienne et ceux de la musique française, Mondonville, qui s’inscrit dans la tradition française, est défendu par Madame de Pompadour. Il compose *Titon et l’Aurore* à son invitation puis, l’année suivante, *Daphnis et Alcimadure*, à la fin de la polémique de la Querelle des Bouffons. Ces deux ouvrages issus de l’héritage musical français portent néanmoins des marques de l’influence de la musique italienne.

Comment a germé chez Mondonville la pensée singulière d’écrire un livret en occitan?

Il y avait eu un précédent chez un autre méridional, Jean-Joseph Mouret, qui a fait usage du provençal en 1714 dans son opéra-ballet *Les Fêtes de Thalie*, faisant intervenir des musiciens folkloriques qui s’expriment en provençal. Les trois actes de *Daphnis et Alcimadure* sont écrits en languedocien, dans une langue simple et unifiée qui chante comme l’italien pour les interprètes originaires de différentes régions du Midi, dotés d’accents variés, venant de Bordeaux (la célèbre diva Marie Fel), de Pau (le grand haute-contre Pierre de Jélyotte) et de Toulouse (Latour). Il faut noter que le prologue intitulé *Les Jeux floraux* est écrit en français, il est dû

à la plume de Claude-Henri Fusée de Voisenon (1708-1775), un abbé de cour mondain et cultivé qui connaissait l’Académie des Jeux floraux de Toulouse dont le but était de maintenir vivant l’héritage languedocien ainsi que la tradition de la poésie courtoise exaltée par les troubadours, sous la figure tutélaire de Clémence Isaure.

Quelles sont les sources qui ont nourri le sujet de la pastorale *Daphnis et Alcimadure*?

L’une des inspirations de Mondonville pour l’élaboration du livret se trouve dans la fable XXIV du Livre XII des *Fables* de La Fontaine parue en 1694, intitulée *Daphnis et Alcimadure*. Le sujet est une histoire romanesque très prisee, dans le goût en vogue à cette époque pour les mœurs champêtres qui met en scène les amours des bergers et bergères dans une nature idéalisée. Le jeune et gentil berger Daphnis est amoureux de la belle Alcimadure. Celle-ci refuse ses avances et préfère se distraire avec ses amis. Son attitude de rejet provoque la mort de chagrin de son soupirant. Son ingratitude est punie par un châtiment divin, elle meurt à son tour et, parvenue aux rives du Styx, elle retrouve Daphnis mais essuie cette fois l’indifférence de celui qui fut son amoureux. Mondonville utilise l’argument initial de la fable mais change sa fin tragique qui ne pouvait convenir à une œuvre divertissante. Il imagine une issue plaisante selon l’esthétique propre à la pastorale.

Sur quelle partition de l’ouvrage avez-vous mené votre travail? Comment avez-vous complété les parties manquantes du texte musical?

Nous avons basé notre lecture sur l’édition originale imprimée à l’occasion de la création, sur laquelle ne figurent, comme cela était d’usage, que les parties de violons et les basses. Aussi, pour le pupitre des cordes, j’ai pris le parti de reconstituer une partie d’altos et parfois de seconds violons. Quant aux vents, les indications sont rares, mais l’orchestration



◀ Portrait de Mondonville par Maurice-Quentin de La Tour, 1746-47, Art Institute of Chicago, Charles H. and Mary F.S. Worcester Collection. © DR

▼ Ci-dessous en bas à gauche : Gravure réalisée par Benoît-Louis Prévost d’après un dessin de Jean-Baptiste Oudry représentant la fable Daphnis et Alcimadure de Jean de La Fontaine, Desaint & Saillant, 1755-1759. © DR

comprenait deux flûtes, deux hautbois, et deux bassons, quelques passages requièrent également une trompette ou deux cors. Nous avons ajouté des percussions pour dynamiser les danses.

À l’issue de votre longue investigation de *Daphnis et Alcimadure*, comment définissez-vous l’écriture musicale de Mondonville?

Dans les récitatifs, l’écriture s’apparente au style italien par son caractère mélodique chantant et naturel, induit par la langue occitane. Par contre les airs et les chœurs empruntent au vocabulaire rhétorique de la musique française tout en sollicitant la virtuosité caractéristique de la manière italienne, en particulier pour les violons. L’art du compositeur est habile et savant. Il s’en dégage une extraordinaire énergie, elle est évocatrice et porte des accents très expressifs. Les airs dotés de lignes mélodiques magnifiques dévoilent et accompagnent avec finesse et légèreté le profil psychologique des personnages. Les intermèdes sont prétextes à de nombreuses danses: gigue, menuets, loures et autres gavottes ponctuent l’action avec élégance. La musique de Mondonville est inventive, variée, colorée, rythmée.

Peut-on dire que Mondonville a réalisé une forme de synthèse des styles français et italiens?

Certainement! Par son origine méridionale, il est réceptif à l’influence italienne et en même temps il s’inscrit dans la tradition française de Lully, Campra et surtout Rameau pour le traitement harmonique, moins complexe, il est vrai, et le caractère noble des danses. ■

Propos recueillis par Marguerite Haladjian et reproduits avec l’aimable autorisation du Festival Passions baroques de Montauban

DAPHNIS ET ALCIMADURE

JEAN-JOSEPH CASSANÉA DE MONDONVILLE (1711-1772)

12 ET 13 OCTOBRE, 20 H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Tarif unique : 30 €

Pastorale languedocienne en un prologue et trois actes, sur un livret du compositeur d’après une fable de Jean de La Fontaine. Créé le 24 octobre 1754 au château de Fontainebleau.

Jean-Marc Andrieu Direction musicale
Hélène Le Corre Clémence Isaure (Prologue)
Élodie Fonnard Alcimadure
François-Nicolas Geslot Daphnis
Fabien Hyon Jeanet

Les Passions - Orchestre baroque de Montauban
Chœur Les Éléments

Coproduction: Les Passions, Les Éléments, Les Amis des Passions.
Coréalisation: Opéra national du Capitole, Odyssud Blagnac.
L’orchestre Les Passions est en résidence à Montauban; il est subventionné par la Ville de Montauban, la Communauté d’Agglomération du Grand Montauban, le Conseil départemental de Tarn-et-Garonne, la Région Occitanie Pyrénées Méditerranée et le Ministère de la culture /Préfet de la Région Occitanie. Il reçoit régulièrement le soutien de la Spedidam, de l’Institut Français, du CNM et de l’Adami pour ses enregistrements. Il est membre du CNM, d’Occitanie en Scène, du Profedim et de la Fevis.
Site: les-passions.fr



▲ Gabriel Bourgoin. © Marion Froehlicher-Chaix

Le Chœur et la Maîtrise de l’Opéra national du Capitole ont un nouveau chef permanent ! Succédant à Alfonso Caiani à ce poste, Gabriel Bourgoin est un jeune et brillant chef de chœur, doté de toutes les qualités requises : une musicalité sensible, une technique hors-pair, une grande discipline de travail et, surtout, une passion communicative pour son métier et cette force artistique essentielle du Capitole que sont le Chœur et la Maîtrise, dont il a désormais la responsabilité.

ENTRETIEN AVEC Gabriel Bourgoin

Quel a été votre parcours jusqu’à votre nomination ?

J’ai toujours été intéressé par la musique vocale autant que par la musique instrumentale, ce qui m’a conduit à étudier la direction de chœur puis la direction d’orchestre et à obtenir un double master dans les CNSMD de Paris et de Lyon. Je me suis par ailleurs formé au violon, au piano, et surtout au chant. J’ai commencé par diriger de nombreux chœurs amateurs. J’ai ensuite beaucoup travaillé avec Spirito, un chœur de chambre professionnel basé à Lyon, et comme chef assistant et chef référent à l’Auditorium de Lyon. J’ai commencé à travailler à l’Opéra national du Capitole en octobre 2021. Avec Patrick Marie Aubert (chef du Chœur du Capitole de 2003 à 2009 puis directeur du Chœur de l’Opéra de Paris jusqu’en 2014) et sur sa recommandation, nous avons assuré alternativement, comme chefs intérim, le remplacement d’Alfonso Caiani. Lorsque celui-ci a annoncé son départ définitif l’été dernier, j’ai eu la chance immense d’être nommé chef permanent.

Quelles sont la structure et les activités du Chœur ?

Il est constitué de 41 permanents, tous professionnels et recrutés sur concours. Sa mission consiste bien sûr à participer aux ouvrages lyriques de la saison, mais aussi à donner des concerts, soit avec l’Orchestre national du Capitole, soit en tournée. Il se produit en métropole, en région, et sur l’invitation d’autres institutions : cet été par exemple, il a chanté aux côtés du Chœur de l’Opéra national Montpellier-Occitanie au Festival de Radio-France (*Hamlet* d’Ambroise Thomas), à l’Opéra de Tours dans *Frédégonde* de Saint-Saëns et Guiraud et aux Chorégies d’Orange aux côtés des Chœurs de l’Opéra d’Avignon et de Monte-Carlo pour *La Gioconda* de Ponchielli. Nous avons aussi une mission d’actions culturelles et pédagogiques, à la rencontre d’autres publics : nous donnons chaque année deux récitals scolaires dans un Théâtre du Capitole bondé d’élèves du primaire qui découvrent un florilège de l’histoire du chœur d’opéra ; nous allons aussi à l’hôpital (CHU de Purpan) et, en plus petit effectif, dans les établissements scolaires. Le Chœur est une force artistique qui peut

participer au rayonnement et aux missions de l’Opéra national du Capitole dans les lieux et les milieux les plus divers. Pour assurer toutes ces missions, nous avons la chance de pouvoir compter sur nos deux pianistes du chœur, dont le rôle est indispensable au quotidien, tant dans le travail de préparation que dans l’interprétation lors des concerts.

Vous êtes également responsable de la Maîtrise ?

Oui bien sûr, c’est une force artistique importante. Elle est constituée d’une soixantaine d’enfants et adolescents, de 8 à 18 ans. Sa particularité, c’est son caractère populaire. On ne demande pas aux maîtres une formation en conservatoire – c’est l’envie de chanter sur scène, si elle est accompagnée d’une bonne oreille mélodique et rythmique, qui ouvre les portes de la maîtrise aux jolies voix. Il me revient de leur enseigner la technique vocale et quelques notions de lecture de partition, ainsi que l’apprentissage des multiples œuvres et l’aisance corporelle pour le travail scénique. Ils ont deux répétitions par semaine, plus les scéniques, adaptées à leurs emplois du temps. Il y a aussi les concerts. En fin de saison dernière, j’ai conçu un programme, donné au CHU de Purpan et à l’Université, qui associe la Maîtrise et les Dames du Chœur. Je souhaite expérimenter différentes configurations.

Comment s’organise le travail avec le Chœur ?

Notre planning se cale en partie sur celui de la production en cours, avec les répétitions scéniques, les scène-orchestre, les générales, etc. Pour le reste, nous travaillons à horaire fixe, deux services par jour du mardi au samedi. Cela nous permet d’anticiper sur les productions à venir : pour préparer un ouvrage où le chœur joue un rôle important musicalement et scéniquement, par cœur et dans une langue étrangère, il faut absolument s’y prendre très à l’avance. C’est aussi l’occasion de faire un travail de fond, en particulier sur le son et la vocalité.

Quels objectifs vous êtes-vous fixés ?

Je voudrais me concentrer sur l’homogénéité des voix, au sein de chaque pupitre et dans le collectif ; sur le phrasé également, en fonction de ce que racontent le texte et l’écriture musicale, pour donner toujours plus de sens et de richesse à l’interprétation. Je voudrais également continuer à élargir leur répertoire : il est important de se nourrir de diverses esthétiques, de diverses époques, dans le domaine de l’opéra comme dans celui de l’oratorio et du chœur *a cappella*. À mon arrivée, j’ai trouvé des artistes motivés et animés d’une grande curiosité musicale ; ils sont très à l’écoute, très en demande de recherche esthétique. Les artistes du Chœur du Capitole sont expérimentés, talentueux et c’est un bonheur de les voir chaque fois sur scène.

Quels sont vos rapports aux chefs d’orchestre ?

Il est rare d’avoir la possibilité d’échanger en amont avec le chef d’orchestre ; en revanche, la répétition qu’on appelle la « musicale-chef » est très importante : le chef y répète seulement avec le Chœur, lui donne toutes ses indications et fournit des pistes de travail pour la suite. Avant cette rencontre, ma mission est de préparer le Chœur à toutes les éventualités afin qu’il puisse s’adapter facilement à différents *tempi* et phrasés. Ensuite, durant tout le travail scénique, je suis en dialogue avec le chef : nous veillons à l’équilibre sonore, à ne perdre aucun élément d’interprétation musicale dans le feu de l’action réclamée par la mise en scène. Si nécessaire, nous faisons des raccords, c’est-à-dire de petites mises au point.

Il vous arrive de diriger le Chœur pendant les représentations : dans quels cas ?

Lorsque, dans certains ouvrages, le Chœur doit chanter depuis les coulisses, pour produire différents effets de lointain. Ces situations sont délicates, car les artistes ne voient pas le chef et leur éloignement peut introduire un décalage. C’est alors moi qui les dirige : j’observe la battue du chef grâce à un relais vidéo et audio, je joue le rôle d’une courroie de transmission tout en devant anticiper ses intentions et compenser le retard acoustique. C’est une facette sans doute très mystérieuse du métier, mais elle est passionnante !

Quels sont les grands rendez-vous du Chœur pour cette saison ?

Il y a une très belle programmation pour le Chœur et la Maîtrise, avec des participations de premier plan. Bien sûr dans *Traviata*, où le chœur est très présent. Dans *La Bohème*, dont la difficulté est le grand nombre d’interventions brèves et fragmentées. J’accorde une place toute particulière au trop rare *Mefistofele*, où le chœur joue de nombreux rôles. L’écriture chorale de Boito est opulente et impressionnante, avec beaucoup d’effets de lointain et d’écho. Ce sera un grand moment de mise en valeur du Chœur. Deux autres rendez-vous importants, dans le domaine de la musique sacrée : à la Halle aux grains en octobre, *Un Requiem allemand* de Brahms [voir ci-contre], l’une des plus grandioses œuvres chorales du romantisme germanique, et, au Théâtre en décembre, l’*Oratorio de Noël* dirigé par Jordi Savall, les 10 et 11 décembre. Bach requiert une vocalité et un phrasé spécifiques, une grande virtuosité aussi. Je sais par ailleurs que Jordi Savall attache une grande importance au texte et à sa rhétorique [voir son entretien p. 50-51]. C’est la première fois qu’il dirigera notre Chœur et je veux le préparer de mon mieux. Je me réjouis de ce beau et stimulant défi. ■

Propos recueillis par Dorian Astor

UN REQUIEM HUMAIN

Brahms aura couvé longtemps le projet d’ « une sorte de Requiem allemand », relancé chaque fois par des deuils douloureux : la mort de Robert Schumann en 1856, puis celle de sa mère en 1865. L’œuvre intégrale n’est créée qu’en 1869 à Leipzig. Patiemment, mouvement par mouvement et rongé par le doute, Brahms élabore une œuvre à la fois monumentale et profondément personnelle où, malgré de sublimes interventions solistes de la soprano et du baryton, le chœur joue le rôle principal. *Un Requiem allemand* : l’indéfini et le qualificatif du titre rappellent qu’il n’existait pas de pendant protestant à la traditionnelle messe des morts catholique et que cette ode funèbre en langue vernaculaire ne peut être comparée à rien d’autre, dans sa subjectivité fervente nourrie de lectures de la Bible de Luther qui inspirent à Brahms un montage inédit de textes sacrés sans lien avec la liturgie. Là où les requiems catholiques s’ouvraient par la prière des morts (« Donnez-leur le repos éternel »), celui de Brahms rend hommage aux vivants qui restent : « Bénis soient ceux qui portent la souffrance ». Le compositeur confia un jour qu’il aurait volontiers intitulé son chef-d’œuvre un « Requiem humain ». Le 15 octobre, sous la direction du chef belge David Reiland, l’Orchestre national et le Chœur de l’Opéra national du Capitole s’unissent pour rendre hommage au génie de Brahms et à l’humanité entière.



▲ Johannes Brahms vers 1866. © DR

UN REQUIEM ALLEMAND

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

SAMEDI 15 OCTOBRE, 20 H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs : de 18 à 65 €

David Reiland Direction

Sunhae Im Soprano

Edwin Crossley-Mercer Baryton

Chœur de l’Opéra national du capitole

Gabriel Bourgoin Chef du Chœur

Orchestre national du Capitole



Diffusion prochainement sur Radio Classique, avec le soutien de l’association Aida.

▲ En haut de page :
Le Chœur de l’Opéra national du Capitole
dans *La Gioconda* de Ponchielli, mise en scène
d’Olivier Py, Théâtre du Capitole, 2021.
© Mirco Magliocca



▲ Tarmo Peltokoski. © Peter Rigaud

**La nouvelle sensation finlandaise !
Jukka-Pekka Saraste, Esa-Pekka
Salonen, Susanna Mälkki et
désormais Klaus Mäkelä (26 ans)...
ou Tarmo Peltokoski (23 ans) :
comment la Finlande, terre natale
de ces immenses chefs, a-t-elle fait
éclore tant de talents ?
Un nom commun : le pédagogue
Jorma Panula, qui, depuis plus
de cinquante ans, invente
littéralement une école de la
direction au sein de l'Académie
Sibelius à Helsinki. À l'occasion
de ses débuts toulousains, Tarmo
Peltokoski dévoile les arcanes
de cette formation admirée
du monde entier et témoigne
de choix bien affirmés... qui
remontent à son enfance !**

Le public toulousain aura le plaisir de vous découvrir. Pourriez-vous, en quelques mots, nous présenter votre parcours, votre formation, et nous dire comment votre envie de devenir chef s'est concrétisée ?
J'ai commencé à jouer du piano à l'âge de 8 ans et, au cours des années suivantes, je suis tombé amoureux de la musique de Franz Liszt. En faisant des recherches sur lui, je suis vite tombé sur le nom emblématique de Richard Wagner, et un jour – j'avais 11 ans –, j'ai découvert sa musique... sur YouTube. Cela a instantanément changé ma vie et j'ai obligé mes parents à m'acheter toutes les partitions de *Tristan*, *Parsifal*, *La Walkyrie*, etc. J'ai essayé de les jouer au piano, mais je me suis dit que ça ne sonnait pas très bien, réalisant ainsi que pour vraiment défendre Wagner, il fallait que je devienne chef d'orchestre !

Vous marchez sur les traces d'une génération de chefs finlandais particulièrement admirés en France ! Selon vous, qu'est-ce qui explique ce succès exceptionnel ?
Pour un enfant de 11 ans, le rêve de devenir chef d'orchestre est sans doute un peu absurde. Mais je suis par chance né en Finlande où le pédagogue légendaire Jorma Panula est connu depuis des décennies et donne des opportunités aux jeunes musiciens. J'ai commencé à assister à ses master-classes à 14 ans, et à étudier plus sérieusement vers l'âge de 16 ans. J'ai ensuite intégré l'Académie Sibelius à 18 ans, en étudiant avec l'actuel professeur de l'école Sakari Oramo, lui-même ancien élève de Panula. Diriger un orchestre est tout sauf facile – il faut des années et des années pour apprendre. Les inventions de Jorma comprennent des méthodes de base telles qu'un véritable orchestre d'étudiants à diriger (encore aujourd'hui, dans de nombreuses écoles à la réputation prestigieuse, les étudiants dirigent deux pianistes) ou l'enregistrement vidéo des leçons (il est crucial de voir vos erreurs de vos propres yeux).

ENTRETIEN AVEC

Tarmo Peltokoski

Il existe un « mythe » de l'école de Jorma Panula. Comment se fait-il que des musiciens aussi différents que ceux qui ont émergé en moins de vingt ans aient une telle école en commun ?
Oui, Jorma apparaît presque comme une entité mythique. Cependant, en réalité, c'est un esprit très pratique et avare de paroles. L'« école » Panula n'est pas vraiment une école : si l'on regarde ses élèves, de Salonen à Mäkelä (et il y en a encore d'autres à venir !), force est de constater qu'ils sont tous totalement différents. Jorma veut que nous soyons nous-mêmes, et c'est sa contribution la plus importante. Sa plus grande qualité est la capacité de voir le potentiel – généralement chez de très jeunes musiciens. Il aura 92 ans cette année et enseigne toujours activement.

Plus globalement, que représente la direction d'orchestre dans votre pays natal, la Finlande ?
Outre les enseignements de Panula, une autre raison pour laquelle tant de chefs d'orchestre sont issus de Finlande vient d'une tradition nationale qui place l'amitié au premier plan : nous nous entendons tous très bien et nous partageons régulièrement nos pensées ; cela encourage et motive la jeune génération à faire de son mieux, tout en se tournant vers des collègues plus expérimentés. Une longue lignée de musiciens et de chefs d'orchestre finlandais existait déjà avant Jorma (et certains assez âgés pour ne pas avoir étudié avec lui, par exemple Leif Segerstam et Okko Kamu). Aussi son travail n'est-il pas né du néant. Les chefs d'orchestre finlandais se soutiennent mutuellement et je considère la plupart d'entre eux comme des mentors. Ceci est très précieux et contribue vraiment au « phénomène » tout autant que l'étude proprement dite. De toute façon, je n'ai jamais terminé mes études.



▲ Le violoniste américain Chad Hoopes. © Jiyang Chen

En octobre, vous dirigerez la Symphonie n°5 de Chostakovitch. Quel lien avez-vous avec ce répertoire, comment percevez-vous l'œuvre, et quelle lecture aimeriez-vous en proposer ?
Je resterais volontiers en dehors de la politique, mais aujourd'hui, à notre époque, je dois dire une chose : actuellement, rien ne me semble aussi pertinent que la musique de Chostakovitch. Et en particulier cette pièce, la *Symphonie n°5*. Composée quelques années avant la guerre, l'œuvre est une représentation époustouflante de l'oppression de la société, du peuple russe – et d'un esprit profondément troublé, presque brisé, mais prophétique. La fin est connue pour une erreur fameuse : pendant des années, les gens l'ont jouée deux fois plus vite que prévu, aboutissant à une victoire heureuse et triomphale. Rien ne me semble plus éloigné des intentions réelles de Chostakovitch : ce final doit sembler faux et forcé, contre-nature, arbitraire. C'est le ré majeur le plus misérable qu'on puisse

Orchestre national du Capitole

LES GRANDS CONCERTS SYMPHONIQUES

Tarmo Peltokoski *Direction*
Chad Hoopes *Violon*
Orchestre national du Capitole

VENREDI 21 OCTOBRE, 20H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs : de 18 à 65 €

RALPH VAUGHAN WILLIAMS
The Lark Ascending
ERICH WOLFGANG KORNGOLD
Concerto pour violon en ré majeur, op. 45
DMITRI CHOSTAKOVITCH
Symphonie n°5 en ré mineur, op. 47



▲ Portrait colorisé de Dmitri Chostakovitch vers 1937. © Lebrecht Music Arts / Bridgeman Images

imaginer ! Et en entendant cette agonie, quatre-vingt-cinq ans plus tard, nous devons nous demander et demander au monde entier : quelque chose a-t-il changé ?
Propos recueillis par Charlotte Ginot-Slacik



▲ Jean-François Zygel. © Franck Juery

MON AMI SCHUBERT

Le 29 octobre, Jean-François Zygel nous fait partager « son » Schubert en compagnie de l'Orchestre et du Chœur du Capitole : de l'intensité dramatique de la Symphonie inachevée à la ferveur des œuvres chorales, en passant par la chaleureuse intimité de sa musique de chambre et la fantaisie de ses propres improvisations au piano, le pianiste compositeur Zygel nous invite à une « schubertiade » conviviale, à la rencontre de l'ami Franz.

Joseph Bastian *Direction*
Jean-François Zygel *Piano*
Chœur de l'Opéra national du Capitole
Gabriel Bourgoïn *Chef du Chœur*
Orchestre national du Capitole

SAMEDI 29 OCTOBRE, 18H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs : de 17 à 22 €

LES CONCERTS
ZYGEL

Œuvres de Franz Schubert et improvisations



« AU GRAND SOLEIL D'AMOUR CHARGÉ » Ramón Vargas

L'un des plus grands ténors du monde revient à Toulouse, pour un récital exceptionnel où l'on espère la rencontre de l'opéra, dont il est l'un des rois, et des mélodies mexicaines, qu'il sait servir comme personne.

La discrétion ne constitue pas la qualité première associée aux ténors du répertoire romantique. L'or de Roberto Alagna, l'airain de Jonas Kaufmann, le diamant de Juan-Diego Florez sont magnifiés par leur rayonnement physique et leur charisme auprès des médias. Ramón Vargas, considéré comme leur égal par les grands théâtres et les mélomanes du monde entier, et sans doute le plus authentique héritier de Pavarotti pour le répertoire et la technique vocale, n'a pas attiré la même attention hors de la sphère lyrique – et ne l'a peut-être pas recherchée.

Mexicain de naissance, il affiche dès ses débuts cette tessiture haute, cette sonorité lumineuse et naturellement placée dans le masque, caractéristiques des voix issues du métissage amérindien. Enfant, il est membre de la Maîtrise de la Basilique de Notre-Dame de Guadalupe, sanctuaire le plus révérend du pays, où il acquiert son impeccable discipline musicale. Leo Müller à Vienne, Rodolfo Celletti à Milan, apporteront au jeune vainqueur du Concours Caruso, en 1986, les secrets d'un passage naturel vers le médium, et d'une virtuosité qui n'oublie ni les nuances, ni la souplesse de l'émission. L'équilibre des registres, l'agilité intégrée à la continuité du souffle et du phrasé sont d'emblée les signatures de ce chant, qui se révèle dès 1993 au public de la Scala dans la légendaire production signée Giorgio Strehler pour le centenaire du *Falstaff* verdien, sous la baguette de Riccardo Muti, mais s'épanouit tout au long de la décennie qui suit dans les rôles brillants et tendres de Rossini et Donizetti.

Très vite cependant, cette large palette vocale et technique ouvre à Ramón Vargas les portes d'un répertoire plus lyrique, et davantage fondé sur le texte. Qui eut la chance de le voir en scène dans le merveilleux livre d'images de *La Bohème* dessiné par Zeffirelli (où il est heureusement capté en vidéo par le Metropolitan Opera de New York en 2008, donnant la réplique à une Angela Gheorghiu qui ne parut jamais si spontanée en Mimi), ne pourra oublier le frémissement, l'émotion de chaque mot, chaque accent, ni la projection d'un son qui emplit les plus vastes salles



▲ Ramón Vargas (Enzo) dans *La Gioconda* de Ponchielli, mise en scène Olivier Py, Théâtre du Capitole, 2021. © Mirco Magliocca

sans jamais chercher l'épate et tourner au cabotinage. Le public du Capitole, pour ses débuts toulousains en 2021 dans *La Gioconda*, a également éprouvé ce frisson, générant un triomphe libérateur dans le déferlement des acclamations. La maturité a guidé l'artiste vers des emplois de plus en plus dramatiques, mais il n'a rien perdu de son élégance, ni de son scrupule musical. Les rôles français, Don Carlos, Faust chez Berlioz et Gounod, Werther, Des Grieux ou Hoffmann l'attestent. Ce qui ne l'empêche pas de renouer avec la vocalise dans *Idomeneo* – qui est aussi la seule figure mozartienne que Pavarotti conservait à son répertoire au faîte de sa gloire.

Un drame intime a contribué à nourrir cette profondeur et cette générosité – il est permis de l'évoquer, puisque le ténor n'a pas souhaité le garder pour lui, et mis au service des autres sa propre expérience douloureuse. Parent de trois garçons, Ramón et son épouse Amalia perdirent l'un d'entre eux, Eduardo, à l'âge de six ans – une erreur médicale avait laissé l'enfant gravement handicapé dès sa naissance. La fondation Ramón Vargas, qui bénéficie de la générosité de nombreux donateurs, mais aussi des fréquents récitals que le chanteur donne à son profit, est aujourd'hui un acteur important dans l'accompagnement des familles confrontées au handicap d'un enfant dans les quartiers défavorisés de son Mexique natal. Un pays qui n'a jamais quitté le cœur de l'artiste, même si les besoins de sa carrière l'ont conduit à s'installer à Vienne il y a trente-cinq ans. En témoignent ces chansons mexicaines qu'il adore offrir en concert à côté des airs d'opéra italien, et représentent la seule concession qu'il s'est autorisée à la musique

populaire, conscient de pouvoir leur rendre justice comme nul autre. Un univers ensoleillé, qui refuse de se lamenter sur la dureté de l'existence, mais tutoie les ombres de la mort en les colorant de la jubilation de la fête et de la délicatesse des sentiments. Comme Ramón Vargas.

Vincent Agrech
Vincent Agrech est journaliste à Diapason, essayiste, producteur et conseiller du Théâtre Royal de Drottningholm.

TRÉSORS LYRIQUES,
DE L'ITALIE AU MEXIQUE

Ramón Vargas *Ténor*
Mzia Bakhtouridze *Piano*

LUNDI 14 NOVEMBRE, 20H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Tarif unique : 20 €

Airs d'opéras de
MOZART, CILEA, PUCCINI, MASCAGNI
ET TCHAIKOVSKI

Mélodies italiennes et mexicaines de
ROSSINI, TOSTI, NARDELLA, BIXIO,
CARDILLO, KANCHELLI, LARA, GREEVER ET
MANZANERO

◀ Ramón Vargas © Lou Valérie Dubuis

Roméo et Juliette

DE PROKOFIEV À MAILLOT

En octobre prochain, le Roméo et Juliette de Jean-Christophe Maillot, admirablement revisité, entrera au répertoire du Ballet du Capitole. Partant de l'idée que tout le monde connaît cette histoire d'amour et de mort, le chorégraphe s'est refusé à paraphraser le monument littéraire de Shakespeare, préférant relire la pièce suivant un point de vue original, celui de Frère Laurent qui, en souhaitant faire le bien, provoque finalement la mort des deux amants. Roméo et Juliette n'est donc pas réinterprété à l'aune du conflit social ou de la lutte clanique régie par un code d'honneur, mais comme un drame fortuit qui fait périr des adolescents pour qui plus rien n'existe, hormis l'amour absolu.

*Bernice Coppieters (Juliette) et Chris Roelandt (Roméo),
Les Ballets de Monte-Carlo.*

© Marie-Laure Briane



LE LANGAGE AMOUREUX DES CORPS

PAR
Jean-Christophe Maillot

Chorégraphe-directeur des Ballets de Monte-Carlo depuis 1993, Jean-Christophe Maillot a reçu une formation en danse classique (CNR de Tours puis École Internationale de Danse Rosella Hightower à Cannes) avant d'être engagé, en qualité de soliste, dans le prestigieux Ballet de Hambourg, dirigé par John Neumeier. Un accident au genou mettant brutalement fin à sa carrière de danseur, il se tourne alors vers la chorégraphie et la direction de compagnie : Ballet du Grand-Théâtre de Tours en 1983 puis, dix ans plus tard, début de l'expérience monégasque où il va conduire à l'excellence cette compagnie internationale de 50 danseurs pour laquelle, à ce jour, il a créé plus d'une quarantaine de ballets.

Ni classique, ni contemporain, pas même entre les deux, Jean-Christophe Maillot refuse d'appartenir à un style et conçoit la danse comme un dialogue où tradition et avant-garde cessent de s'exclure.



▲ Jean-Christophe Maillot. © Félix Dol Maillot

Roméo et Juliette est le ballet qui m'a le plus accompagné dans ma vie de danseur et de chorégraphe. La première fois que je l'ai dansé, c'était en tant que jeune étudiant à Cannes, chez Rosella Hightower, qui avait créé sa propre version. J'étais Roméo et j'en garde un très bon souvenir. Mon deuxième Roméo, c'était à Hambourg chez John Neumeier. Malheureusement, je me suis cassé le genou le soir de la générale : ainsi je n'ai jamais dansé cette version devant un public. Quand j'ai quitté Hambourg pour Tours, j'ai créé un *Juliette et Roméo*, en 1986, sur la musique du compositeur Michel Beuret, avec douze danseurs. La dramaturgie de cette pièce, qui se fondait sur le personnage de Frère Laurent, est toujours d'actualité puisque dix ans plus tard, en arrivant à Monte-Carlo, j'ai décidé de concevoir un nouveau *Roméo et Juliette*, cette fois-ci sur la partition de Prokofiev et avec l'outil extraordinaire que représente

une compagnie de 50 danseurs. Elle m'a permis de mettre en couleurs ce que j'avais fait à Tours en noir et blanc. Mon idée, très inspirée par le film de Franco Zeffirelli, était de concevoir ce ballet comme du cinéma plus que comme un spectacle de danse. Je souhaitais créer un ballet d'une soirée entière et poser les premières pierres de ce que serait plus tard la signature emblématique de la compagnie, c'est-à-dire donner une dimension contemporaine à des œuvres connues de tous et dont tout le monde a les références en tête, dans le domaine de la danse en tout cas. Je voulais à la fois dégager ce ballet de sa fonction sociale et politique, présente dans le conflit entre les Capulet et les Montaigu, pour aller vers ce qui m'intéressait : le langage du corps, le langage amoureux des corps. Et mettre en avant cette dimension plus juvénile de *Roméo et Juliette*, car il ne faut pas oublier que ce sont des adolescents. Il me semblait

important aussi de mettre en avant le personnage de Juliette, raison pour laquelle j'avais intitulé ma première version *Juliette et Roméo* car, selon moi, le personnage fort du couple, c'est elle. Roméo est avant tout un amoureux. Quand il rencontre Juliette, il est déjà amoureux de Rosaline alors que Juliette, elle, tombe amoureuse de Roméo au premier regard et n'en démordra pas jusqu'à la fin, jusqu'à la mort. Roméo est un amoureux alors que Juliette est l'amour. Elle symbolise l'engagement total, le coup de foudre, le mélange de raison et de passion.

Avec *Roméo et Juliette*, je voulais aussi tenter de recomposer en partie les codes de ces fameux grands ballets classiques. Je souhaitais créer une pièce en trois actes dont l'écriture chorégraphique empêcherait le public d'applaudir pendant tout le premier acte. Souvent, dans les ballets académiques – et cela a toute sa valeur dans cette formule –, la relation avec le public demande toujours, à un moment ou à un autre, une récompense pour les danseurs, sous forme d'applaudissements. Ces ballets sont construits comme de petites séquences ; pour ma part, j'ai voulu relier chaque séquence les unes aux autres, de manière à obtenir une narration continue. J'ai aussi souhaité retirer les accessoires évidents. Pourquoi mettre un balcon comme on pourrait le voir à Vérone ? Pourquoi utiliser des épées et des fioles de poison, artifices plus proches du théâtre que de la danse ? Essayer de se passer de toutes ces évidences-là pour permettre à la danse de s'épurer et de se recentrer davantage sur cette dimension du vocabulaire amoureux que le corps peut signifier avec la danse.



▲ Bernice Coppieters (*Juliette*), Francesco Nappa (*Roméo*) et Gaétan Morlotti (*Frère Laurent*), *Les Ballets de Monte-Carlo*. © Marie-Laure Briane

L'idée était aussi de donner toute sa place au corps de ballet, dont on oublie souvent la dimension essentielle ; il fait lui aussi partie de l'action, dont on peut isoler chaque individu et trouver, chez chaque danseur sur scène, une narration qui fasse sens et qui accompagne l'ensemble de la création elle-même.

Ce ballet est mythique. Nous l'avons créé en 1996 et cela fait 26 ans déjà qu'il existe et qu'il est au répertoire de beaucoup de compagnies dans le monde. S'il existe et s'il a cette force-là, c'est avant tout parce que les interprètes qui l'ont créé – notamment

les trois solistes Bernice Coppieters (*Juliette*), Chris Roelandt (*Roméo*) et Gaétan Morlotti (*Frère Laurent*) – formaient un trio fondamental dans toute l'écriture chorégraphique. Mes ballets n'existent que par la qualité des artistes qui les font. C'est d'ailleurs le propre du chorégraphe, qui n'est rien sans ses danseurs. À la différence d'un écrivain ou d'un peintre, le chorégraphe dépend toujours des autres et c'est une merveilleuse dépendance que de savoir que son travail peut être transcendé par l'interprétation que les artistes en donnent. C'est donc grâce à ces trois danseurs que *Roméo et Juliette* a pu exister et continue d'exister ; grâce à Ernest Pignon-Ernest et ses décors (son esthétique particulière est une marque de fabrique des grands ballets narratifs que nous avons créés à Monte-Carlo) ; grâce à la lumière de Dominique Drillot, mon complice depuis plus de trente ans, dont l'éclairage participe totalement à l'écriture scénographique d'Ernest Pignon-Ernest ; grâce enfin aux magnifiques costumes épurés et intemporels de Jérôme Kaplan. Nous ne voulions pas replacer le ballet dans une époque précise, pour lui permettre de voyager dans le temps – et sans doute était-ce une bonne idée puisque, 26 ans plus tard, la pièce continue à tourner de par le monde. Je lui souhaite encore une très longue vie ! ■

Propos transcrits par Carole Teulet



▲ Roméo et Juliette, *Les Ballets de Monte-Carlo*. © Alice Blangero



▲ Zora Šemberová dans le Roméo et Juliette d'Ivo Váňa Psota, Brno, 1938. © Archives du Théâtre national, Prague

La littérature regorge de couples qui se sont aimés jusqu'à la mort : Orphée et Eurydice, Pyrame et Thisbé, Tristan et Iseut, Héloïse et Abélard... Mais c'est sûrement avec Roméo et Juliette que l'union d'Éros et de Thanatos, de l'Amour et de la Mort, s'illustre avec une force et une profondeur particulières.

Quand ils apparaissent pour la première fois dans la littérature, plus d'une centaine d'années avant le chef-d'œuvre de Shakespeare, ils se prénomment Mariotto et Ganozza et l'action se passe entre Sienne et Alessandria. Leur histoire d'amour tragique, racontée par Tommaso Guardati dans *Il Novellino* (1476), sera propre à exciter l'esprit des auteurs futurs. Une cinquantaine d'années plus tard, Luigi Da Porto (1485-1529) reprend le sujet et lui donne comme titre les noms des amants immortels (*Giulietta e Romeo*) et comme lieu de l'action, Vérone. L'histoire est reprise, sous la forme d'une nouvelle, par un maître conteur et littérateur de profession, moine, diplomate et homme de guerre : Matteo Bandello (1485-1561). Mais il manque encore des relais entre l'histoire italienne et le génie shakespeareien : un poème d'Arthur Brooke (*The Tragical History of Romeus and Juliet*, 1562) et un récit en prose de William Painter (*The Palace of Pleasure*, 1567). La tragédie de Shakespeare, quant à elle, qui

date de 1594-1595, est un poème dramatique qui conjugue tragédie et lyrisme baroque, vers et prose. À partir de cette double origine, le génial dramaturge « organise sa prodigieuse orfèvrerie scénique, un drame plein de visions, de prémonitions, d'effusions et une comédie pleine de mouvements, de péripéties et de personnages hauts en couleurs » (Marcel Schneider).

Shakespeare a réussi à faire de l'histoire de Roméo et Juliette un mythe, une légende, si véridiques qu'à Vérone, où se situe le drame, on montre le tombeau des jeunes amants et les lieux où ils auraient vécu, comme si ces enfants de la cité de Vénétie avaient réellement existé. Mais, bien que des haines inexpiables aient dressé les unes contre les autres les familles de ces cités-états, aucun chercheur n'a trouvé le germe de l'histoire dans les chroniques locales. Son origine toute imaginaire, toute littéraire, est d'autant plus révélatrice de nos désirs profonds et de nos rêves incessants.

Toutefois, ce n'est qu'à partir de la fin du XVIII^e siècle que les chorégraphes se sont intéressés à l'histoire des amants de Vérone. Le premier ballet dont on ait des traces est *Giulietta e Romeo* d'Eusebio Luzzi, créé en 1785 à Venise, sur une partition de Luigi Marescalchi. Puis suivront la version de Filippo Beretti (1787,

Scala de Milan) et celle d'Ivan Ivanovitch Valberkh, créateur du ballet russe d'action et sectateur de Noverre dont il appliqua les préceptes à ses propres ballets (*Romeo e Julia*, Saint-Petersbourg, 1809). Deux ans plus tard, le 2 avril 1811, une autre version sera créée au Théâtre royal de Copenhague : *Romeo og Julie*, chorégraphié par le célèbre danseur italien Vincenzo Galeotti, introducteur du ballet d'action au Danemark, sur une musique de Klaus Nielsen Schall.

Il faudra ensuite attendre 1926 pour que soit créé un autre *Roméo et Juliette*, celui de Bronislava Nijinska, pour les Ballets Russes, sur une partition de Constant Lambert, avec dans les rôles-titres Tamara Karsavina et Serge Lifar. Mais, c'est le 30 décembre 1938, au Théâtre Mahen de Brno (Moravie) que Roméo et Juliette font leur grande entrée dans le monde de la danse. La partition est le chef-d'œuvre de Sergueï Prokofiev et la chorégraphie, du Tchèque Ivo Váňa Psota qui créa lui-même le rôle de Roméo aux côtés de Zora Šemberová. Depuis, plus d'une soixantaine de chorégraphies ont été imaginées sur cette magistrale partition, dont la version de Jean-Christophe Maillot qui entrera, en octobre prochain, au répertoire du Ballet de l'Opéra national du Capitole. ■

Carole Teulet

PROKOFIEV, UNE TRANSPARENCE FRANÇAISE

ENTRETIEN AVEC

Garett Keast

Le chef américain, établi à Berlin et applaudi dans toute l'Europe pour son expressivité généreuse et son sens de la synergie entre l'orchestre et le public, sera à la tête de l'Orchestre national du Capitole pour le Roméo et Juliette de Prokofiev/Maillot. Une approche dramaturgique qu'il partage avec nous dans cet entretien.

Diriger un ballet nécessite-t-il une approche spécifique ?
J'ai dirigé de nombreux ballets et notamment, fraîchement arrivé des États-Unis, pour le chorégraphe John Neumeier à Hambourg : j'ai pu diriger 125 représentations, j'ai beaucoup appris. C'est une expérience très similaire à celle de l'opéra : il faut être très attentif au plateau, à la mise en scène, à la respiration et aux mouvements des interprètes. Les contraintes sont plus grandes avec le répertoire classique et l'on trouve généralement plus de liberté avec les chorégraphies contemporaines. Il se trouve que *Roméo et Juliette* attire souvent la création contemporaine, et je suis heureux de servir la chorégraphie de Jean-Christophe Maillot.

Quel est votre rapport au chef-d'œuvre de Prokofiev ?
C'est une œuvre fantastique ! Je suis particulièrement impatient de diriger l'Orchestre national du Capitole, non seulement parce que c'est une merveilleuse formation, mais aussi parce que je crois que la partition de Prokofiev réclame des qualités typiques des orchestres français. Prokofiev a séjourné plusieurs fois en France, il admirait Debussy et Ravel, il a collaboré avec Diaghilev, rencontré Stravinski (avec qui, certes, il s'est querellé) et de nombreux artistes français. Il était très attentif à l'avant-garde française. Cela a clairement influencé *Roméo et Juliette* : il y a tant de couleurs, de transparence dans cette musique ! En tant qu'Américain, cela me rappelle Aaron Copland, que j'admire profondément : lui aussi a été influencé par l'esthétique française et notamment par son professeur, la grande Nadia Boulanger. (D'ailleurs, c'est par elle qu'il a rencontré Prokofiev : elle voulait présenter le jeune étudiant américain au chef d'origine russe Serge Koussevitzky, qui venait d'être nommé



▲ Garett Keast. © Kiran West

à Boston. Or ce jour-là, chez celui-ci, Prokofiev était présent. Copland dut jouer devant lui, qui contrôlait son jeu par-dessus son épaule. Cela l'a rendu très nerveux !) En tout cas, l'Américain et le Russe ont en commun cette transparence et ce colorisme typiques de la musique française.

Les représentations de ballet ne bénéficient pas toujours d'un orchestre dans la fosse...
On peut faire de très belles choses sur un enregistrement, mais rien ne vaut la présence d'un orchestre en *live* : la connexion entre les danseurs et l'orchestre, dont le chef est responsable, est mille fois plus vivante, organique et inspirante pour tous. C'est fondamentalement du théâtre. Comme chef, je cherche vraiment à raconter quelque chose. Encore une fois, c'est une théâtralité proche de celle de l'opéra. Bien sûr, certains ballets restent à un niveau plus général, mais dans *Roméo et Juliette*, Prokofiev épouse très précisément les moindres inflexions du drame. C'est une expérience prodigieuse. ■

Propos recueillis par Dorian Astor



Ballet

ROMÉO ET JULIETTE

SERGEÏ PROKOFIEV /
JEAN-CHRISTOPHE MAILLOT
ENTRÉE AU RÉPERTOIRE

28 ET 29 OCTOBRE,
2 ET 3 NOVEMBRE, 20H
30 OCTOBRE, 15H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée : 2h15 - Tarifs : de 8 à 63 €

Créé le 30 décembre 1938 par le Ballet de Brno au Théâtre Mahen, Brno, République tchèque.
Version de Jean-Christophe Maillot créée par Les Ballets de Monte-Carlo le 23 décembre 1996 à l'Opéra de Monte-Carlo.

Jean-Christophe Maillot Chorégraphie
Sergueï Prokofiev Musique
Ernest Pignon-Ernest Scénographie
Jérôme Kaplan Costumes
Dominique Drillot Lumières

Ballet de l'Opéra national du Capitole
Les Étoiles, les Solistes et le Corps de ballet
Kader Belarbi Direction de la Danse

Orchestre national du Capitole
Garett Keast Direction musicale
Production des Ballets de Monte-Carlo

 En partenariat avec
France Musique

Danse à la Cinémathèque
Programme à retrouver sur
theatreducapitole.fr

Osons danser À partir de 10 ans
« Les Roméo et Juliette »
Journées d'ateliers chorégraphiques
Samedi 15 et dimanche 16 octobre
Lieu et horaire à préciser
Renseignements auprès du Théâtre des Mazades
(05 31 22 98 00)

Conférence
Laura Cappelle
« Les différentes versions chorégraphiques de Roméo et Juliette »
Samedi 22 octobre, 18h
Théâtre du Capitole, grand foyer

Carnet de danse À partir de 9 ans
En présence de Jean-Christophe Maillot
Samedi 22 octobre, 19h30
Grand foyer du Théâtre du Capitole
Gratuit, sans réservation et dans la limite des places disponibles

Cours public À partir de 8 ans
Dimanche 23 octobre, 12h30
Gratuit, sans réservation et dans la limite des places disponibles

◀ *Portrait de Sergueï Prokofiev par Sergueï Soudeïkine, Mead Art Museum, Amherst College, MA, USA.*
© Mead Art Museum / Gift of Thomas P. Whitney
(Class of 1937) / Bridgeman Images

Bruckner céleste

LA SYMPHONIE N° 8

Trois Autrichiens dominent l'histoire de la musique, comme trois déclinaisons du génie : deux d'entre eux, Mozart et Schubert, furent traversés par la grâce et fauchés précocement au seuil de la maturité. À l'inverse, le troisième, Bruckner, le mystique, attendit près de quarante ans avant de se vouer à la composition. Si les œuvres de Mozart et de Schubert font désormais partie du cœur du répertoire symphonique, celles de Bruckner peinent encore à s'imposer. Et pourtant ! La flamme et la puissance de ce musicien n'ont guère d'équivalent : issu d'un milieu populaire qu'il n'oublia jamais, fervent catholique, admirateur passionné de Wagner, auteur d'une œuvre restreinte mais visionnaire, Bruckner offre une expérience de l'orchestre sans équivalent. À l'occasion, le 17 novembre, de l'interprétation par Tugan Sokhiev de la Symphonie n° 8, retour sur les mystères de Bruckner...



▲ Portrait d'Anton Bruckner par Hermann von Kaulbach, 1885. Landesmuseum, Linz. © DR.

► Tugan Sokhiev dirigeant l'OnCT.
© Romain Alcaraz

▼ Esquisse de la main de Bruckner pour la Symphonie n° 8.
© DR.

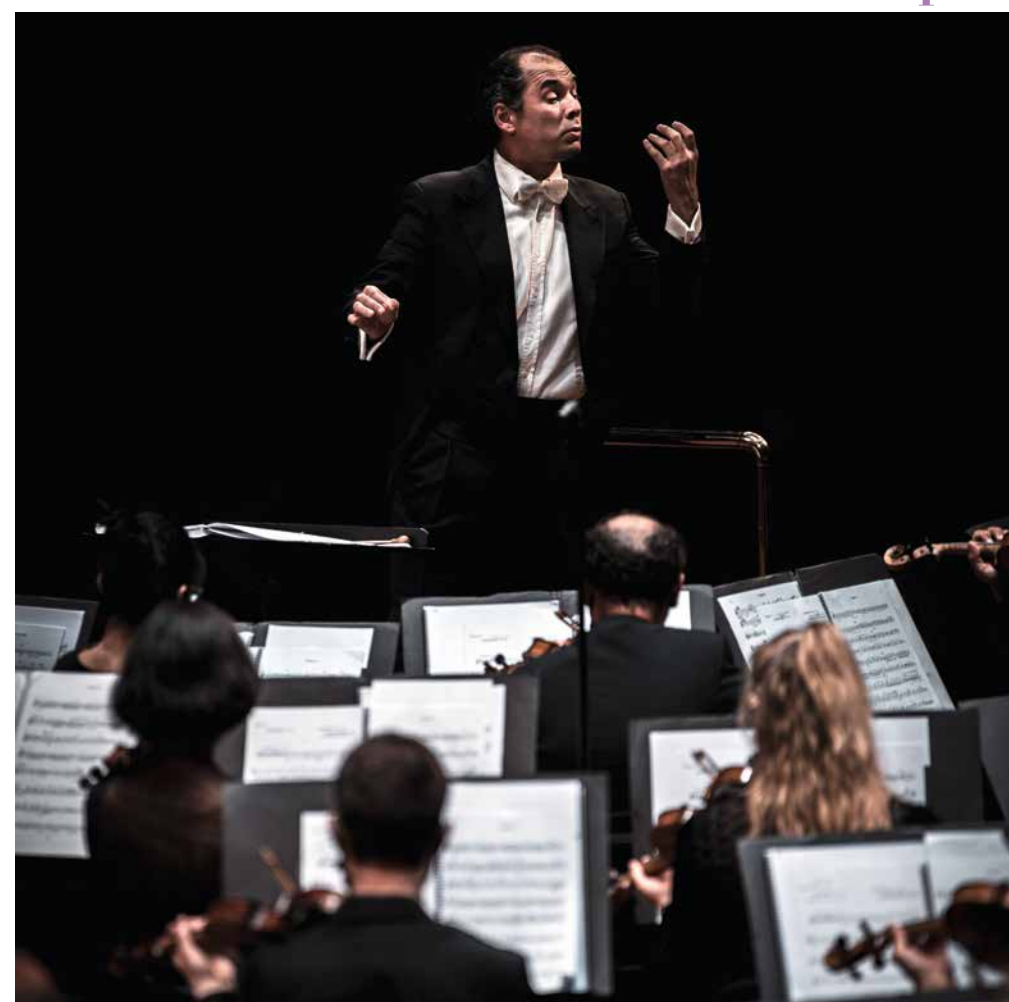
Des montagnes à Vienne

Bruckner naît en 1824 en Haute-Autriche, non loin des montagnes et de Linz, dans une famille modeste dont le père est instituteur. À la mort de celui-ci, il a treize ans, et sa mère le conduit à Saint-Florian, une abbaye renommée pour sa formation musicale. Comme Schubert en son temps – auquel le rattachent bien des affinités –, il devient d'abord instituteur en 1841, poste qui lui permet de poursuivre son éducation musicale. Entre 1845 et 1855, Bruckner suit en parallèle l'enseignement général et une carrière d'organiste, mais ne se rend au Conservatoire de Vienne qu'en 1861. Cet accès long vers la musique, fait de chemins détournés, explique sans doute la gloire tardive du musicien : il a près de quarante ans lorsqu'il découvre la musique de Wagner, qui brille alors au firmament des salles européennes, et quarante-deux ans lorsqu'il achève sa *Symphonie n° 1* !

Reconnu comme un organiste et improvisateur exceptionnel, il demeure en revanche dans l'ombre pour la composition. Les débats ardents qui traversent alors la musique et alimentent les controverses – faut-il défendre une musique pure, déliée de toute annotation non musicale, ou assumer l'héritage de Wagner en écrivant des pièces à programme, comportant des titres, images, références ? – lui sont indifférents, mais contribuent à obscurcir la dimension visionnaire de son œuvre orchestrale. Longtemps perçu comme un simple épigone de Wagner au catholicisme fervent, en un temps qui se détache du religieux, Bruckner connaît une gloire tardive, en 1884 avec sa *Symphonie n° 7*.

Fervente et populaire : la Symphonie n° 8

En 1884, Bruckner semble enfin avoir conquis l'estime du milieu musical. Il entame donc un nouveau projet, qu'il soumet au chef Hermann Levi, l'un des pionniers de la direction d'orchestre, créateur du *Parsifal* de Wagner.



Levi, par ailleurs l'un de ses amis, dirige une première fois la *Symphonie n° 8*, puis refuse d'y revenir, jugeant l'œuvre trop complexe. Terrassé par les doutes, le compositeur autrichien se remet aussitôt à l'ouvrage et recommence, comme pour la plupart de ses symphonies, à la réviser encore et encore. Il faut attendre 1890 pour que Bruckner ose livrer une version « définitive » de son œuvre (mais qui connaîtra ensuite bien des aménagements). « Cette symphonie est la création d'un géant et surpasse toutes les autres symphonies du maître par sa dimension spirituelle, sa richesse et sa grandeur. » (Hugo Wolf). D'une puissance sans équivalent dans l'œuvre de Bruckner (huit cors, trois harpes, six timbales !), la *Symphonie n° 8* a longtemps intimidé. Son projet en est pourtant simple : décrire un trajet spirituel menant de l'obscurité à la transfiguration. Face à l'inéluctabilité de la mort, Bruckner convoque – ils'en expliqua dans des lettres envoyées à des amis – des figures populaires : souvenirs de danses folkloriques, fanfares des cuivres, hommage dans le Scherzo au « Chevalier Michel », un saint populaire autrichien. Plus profondément encore, la *Symphonie n° 8* est bouleversante par la façon dont Bruckner y combine la simplicité la plus archaïque avec la

soif d'élévation. « La polka exprime les plaisirs et la joie du monde, et le choral représente sa tristesse et ses peines ». Peur de la mort et majesté de l'âme d'un côté, plaisirs de la vie de l'autre : ce trajet universel prend forme sous nos yeux et nos oreilles par l'intermédiaire d'un orchestre organique, où la profondeur des cuivres se marie à la transparence des harpes, où, en un instant, les tréfonds des basses peuvent mener vers les sommets des aigus. À cet égard, l'œuvre demeure une expérience sans égale, qui témoigne du génie d'un Autrichien de légende. ■

Charlotte Ginot-Slacik

LES GRANDS
CONCERTS
SYMPHONIQUES

Tugan Sokhiev Direction
Orchestre national du Capitole

JEUDI 17 NOVEMBRE, 20H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs : de 18 à 65 €

ANTON BRUCKNER
Symphonie n° 8 en ut mineur, A. 117

CHAPLIN, UN CINÉMA POLYPHONIQUE



ENTRETIEN AVEC
Franck Loiret

Comment le partenariat entre la Cinémathèque de Toulouse et l'Orchestre national du Capitole s'est-il construit, et quelles directions prend-il ?

Il existait déjà un partenariat et les deux institutions souhaitaient renforcer les occasions de collaborer ensemble, notamment par les ciné-concerts. Le contexte nous en a empêchés. L'arrivée de Jean-Baptiste Fra à la direction des équipes de l'Orchestre nous permet de donner un nouveau souffle à ce projet et de mettre en valeur deux des pôles d'excellence de Toulouse, l'orchestre et le cinéma. D'autant que la Cinémathèque de Toulouse avait déjà relancé la forme des grands ciné-concerts, notamment au Festival d'Avignon, entre 1980 et 1985.

Le ciné-concert est une forme très particulière, quelles sont ses spécificités ?

Je voudrais d'abord rappeler que le cinéma n'a jamais été muet ! Dès ses débuts, bonimenteurs, comédiens, musiciens ont accompagné l'écran. Aujourd'hui, il s'agit d'orchestres, de musiciens en solo ou en musique de chambre.

Leur rôle n'est pas de remplacer la parole mais de donner une profondeur, voire une distance. Les interprètes qui entrent en dialogue avec les films doivent trouver la bonne distance, et ne surtout pas chercher à illustrer.

Aujourd'hui le lien entre musique et cinéma s'incarne souvent par les musiques de films. Quelle distinction faites-vous entre le ciné-concert et la musique de cinéma ?

Cela n'a rien à voir. Une musique de cinéma est écrite pour un film et va lui apporter une ambiance, une couleur. Au ciné-concert, les musiciens sont sur scène, le spectacle est immédiat. Il permet de redécouvrir le film par le regard et l'écoute de musiciens. D'ailleurs, ceux qui interviennent régulièrement à la Cinémathèque, comme Karol Beffa, travaillent souvent en improvisation. Ce qui jaillit de son clavier peut être différent d'un jour à l'autre, permettant de découvrir à chaque fois le film autrement. Les musiciens qui aiment et savent accompagner les films possèdent souvent une vaste culture cinématographique. Leur

Musique et cinéma entretiennent des liens organiques. Les 25 et 27 novembre prochains, l'Orchestre national du Capitole accompagnera le ciné-concert La Ruée vers l'or de Charles Chaplin. Franck Loiret, directeur délégué de la Cinémathèque de Toulouse, nous en dit un peu plus et revient sur le génie de Chaplin...

travail consiste à donner au film la musique qu'il a toujours eue dans la rythmique de son montage. Dans tous les cas, ils doivent trouver le juste équilibre entre le son et l'image et veiller à ce que l'un ne prenne pas le pas sur l'autre.

Les 25 et 27 novembre, le public toulousain pourra voir et entendre La Ruée vers l'or de Chaplin... sur une musique de Chaplin ! Qu'est-ce qui continue à fasciner encore et encore dans l'œuvre de ce pionnier du Septième Art ?

Les différentes strates de signification : l'humour, le burlesque, la cruauté, la folie, la critique sociale. Un film de Chaplin fonctionne toujours à plusieurs niveaux. En un geste, une attitude, il parvient à nous faire saisir une situation entière. Son cinéma fonctionne comme une mécanique de précision. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Chaplin écrivait lui-même ses musiques de film. Car l'ensemble est d'une telle virtuosité ! Tout y est combiné, l'art du cirque, du théâtre, de la musique et de la danse (voir la scène

des petits pains dans *La Ruée vers l'or*), pour transporter les spectateurs en un regard. En cela, son œuvre demeure inépuisable. Peu de cinéastes ont été aussi scrutés, aussi admirés, alors même que Chaplin a accompagné les tout débuts du cinéma - *La Ruée vers l'or* date, par exemple, de 1925 seulement ! Souvenons-nous tout de même que *Charlot soldat* date de 1917, et qu'il est donc exactement contemporain de la Première Guerre mondiale. Plus d'un siècle a passé depuis ce film.

On sait peu que Chaplin composait lui-même ses musiques. Pourriez-vous nous en dire plus ?

Chaplin a toujours composé pour ses œuvres. Il y a d'ailleurs quelque chose d'assez touchant là-dedans : à la toute fin de sa vie, il reprend un certain nombre de films - *Le Cirque*, par exemple -, et refait les partitions, voire les chansons de ses films. Comme s'il avait eu besoin d'approfondir, d'appuyer la lecture de ses œuvres.

Qu'en est-il de celle de La Ruée vers l'or ?
Il s'agit d'une composition originale de Chaplin, que le chef et compositeur Timothy Brock a ensuite révisée en 2007. Mais ce sont bel et bien les thèmes de Chaplin lui-même ! La précision de ses partitions continue à m'impressionner. Elles sont extrêmement difficiles à interpréter. Aussi, que Timothy Brock, qui est un immense spécialiste de l'œuvre de Chaplin, vienne les diriger est une très grande chance.

En vous écoutant, on se dit que le mot « polyphonie » (la superposition de plusieurs lignes musicales) conviendrait particulièrement bien à l'œuvre de Chaplin.

Absolument. L'œuvre de Chaplin est par nature polyphonique, par la manière dont il a rassemblé tous les arts préexistants (danse, théâtre, musique) au service d'un nouveau genre, le cinéma ; par la façon dont il bouge,

dont il joue avec l'espace. Il y a là quelque chose de totalement singulier, et dont le génie continue à fasciner malgré la longue histoire du cinéma.

Ce ciné-concert s'inscrit dans un nouveau projet. Quel est-il ?

Du 30 novembre au 4 décembre, la Cinémathèque de Toulouse lance un nouveau festival, SYNCHRO, consacré au cinéma muet et au ciné-concert. *La Ruée vers l'or* aura donc lieu en préambule de cet événement, et l'Orchestre national du Capitole s'est immédiatement positionné avec enthousiasme sur ce projet. Nous commençons avec Chaplin, puis nous serons heureux de faire découvrir d'autres films avec l'Orchestre au fil des prochaines années !

*Propos recueillis par
Charlotte Ginot-Slacik*

CINÉ-
CONCERT

Timothy Brock Direction

Orchestre national du Capitole

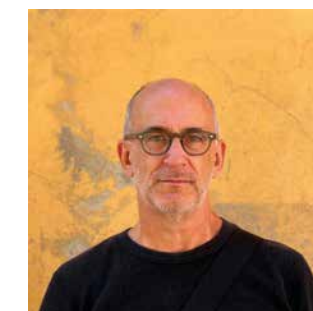
**VENDREDI 25 NOVEMBRE, 20H
DIMANCHE 27 NOVEMBRE, 17H**
HALLE AUX GRAINS
Tarifs : de 17 à 22 €

LA RUÉE VERS L'OR

Film et musique de
CHARLES CHAPLIN (1925)

En partenariat avec
LA CINÉMATHEQUE DE TOULOUSE

La Ruée vers l'or © Roy Export S.A.S
Musique de *La Ruée vers l'or* © Roy Export
Company Ltd. Et Bourne Co.
Charlie Chaplin™. © Bubbles Incorporated SA



▲ Le chef d'orchestre américain
Timothy Brock.

© DR

◀ Affiche originale du film
La Ruée vers l'or, 1925.

© DR

STRAVINSKI ORIGINEL



ENTRETIEN AVEC Dima Slobodeniouk

© Marco Borggreve

Le chef d'orchestre Dima Slobodeniouk fera ses débuts à Toulouse avec deux compositeurs russes de l'Étranger. Né en Russie, formé en Finlande, ce musicien à la croisée de plusieurs traditions plonge au cœur d'un répertoire qui résonne avec son propre parcours.



▲ Jacques Émile Blanche, Étude pour le portrait d'Igor Stravinski, 1913. Musée des Beaux-Arts de Rouen. © RMN-Grand Palais.

Vous ferez vos débuts au Capitole avec deux figures de l'exil russe, Stravinski et Rachmaninov. Quel regard portez-vous sur leurs œuvres, voyez-vous des points communs entre leurs destinées ou, au contraire, deux trajectoires radicalement distinctes?

Ces deux musiciens – Stravinski et Rachmaninov – ont en effet des trajectoires très différentes. Peut-être, pour souligner ce qui les rapproche, pourrait-on rappeler qu'il existe une vieille tradition de récits légendaires en Russie. Dans les temps anciens, on chantait en s'accompagnant d'un « Gusli » - un instrument qui rappelle la lyre et qui se rapproche d'une petite harpe. Dans les cultures scandinaves, on l'appelle le « Kantele ». Cette puissante tradition des légendes s'améliorait à chaque génération, chacune ajoutant plus de couleurs à une histoire déjà existante. Je pense que c'est exactement ce qui unit les deux compositeurs,

leur capacité à construire des récits musicaux à partir de traditions existantes. Même si Stravinski a poussé le développement du langage musical plus loin et de manière plus radicale que Rachmaninov.

Vous dirigez *L'Oiseau de feu* dans une version singulière, la version originale du ballet – alors que le grand public connaît davantage les suites. Pouvez-vous nous parler de l'œuvre, de ce qu'elle représente dans la carrière de Stravinski?

Eh bien, pour moi, le seul choix naturel est le ballet original. Je ne trouve rien de spécial à choisir cette version – au contraire. Les suites, plus courtes, incarnent à mes yeux quelque chose d'artificiel tant elles sont des « pots-pourris » de la pièce de départ, imaginées pour faciliter la programmation de *L'Oiseau de feu* dans les concerts symphoniques. Dans le cas de ce ballet, il me semble préférable de

lire le synopsis avant d'écouter le concert ou mieux encore, de regarder le ballet ! Il y a beaucoup d'éléments dramatiques dans cette musique. Ce qui se passe dans l'orchestre a absolument tout à voir avec ce qui se passe sur scène. *L'Oiseau de feu* a été la première véritable prise de parole de Stravinski en tant que compositeur de ballet.

Pour vous, existe-t-il des « gestes » emblématiques de l'écriture de Stravinski, que l'on retrouvera dans ses œuvres suivantes, et que l'on peut déjà discerner dans *L'Oiseau de feu*?

Son langage musical particulièrement manifeste dans les ballets suivants est déjà perceptible dans *L'Oiseau de feu*. Sans vouloir trop m'éloigner du sujet, il me semble qu'il doit beaucoup à son professeur Nikolaï Rimski-Korsakov. Mais cet héritage est un point de départ seulement. Le plus fascinant, c'est son incroyable curiosité pour de nouvelles façons de combiner les tonalités et les différents motifs rythmiques. C'est le socle sur lequel sa musique est construite. L'une des techniques les plus importantes qu'il utilise est la bitonalité. Il prend deux accords de base (combinaisons de majeur et/ou de mineur) et les met l'un sur l'autre en créant deux couches ou plus.

Contrairement à Stravinski, érigé très tôt en maître absolu de la modernité musicale, Rachmaninov souffrait d'une réputation plutôt passéiste – malgré (ou à cause ?) de son succès auprès du grand public. Comment voyez-vous cette image du musicien ?

Je préfère regarder les partitions de Rachmaninov d'un point de vue plus moderniste. Je recherche les détails qui renouvellent la musique et qui ne soulignent pas son ancrage dans la tradition. Pour moi, la raison qui explique son immense succès – l'aspect romantique de sa musique – n'est pas la plus intéressante. Dans mes interprétations, je recherche l'architecture et les arcs dramatiques.

Vous entendre dans ce magnifique programme russe est plein de promesses car vous êtes vous-même à la croisée d'écoles légendaires de direction d'orchestre, entre votre Russie natale, terre de musiciens d'exception, et la Finlande d'où sont sortis de grands musiciens. Vous sentez-vous connecté, et comment, à ces traditions ? Comment ont-elles déterminé votre chemin ?

J'ai la chance d'être un mélange de différentes cultures. Ayant passé mes seize premières

années en Russie, j'ai bien sûr appris et hérité de sa culture et de sa mentalité. Et j'en suis très reconnaissant envers ma famille et mes professeurs. Cependant, les trente années suivantes ont eu un impact au moins aussi important que les seize précédentes ! J'étais assez jeune pour pouvoir m'adapter à un environnement culturel très différent. De mes études comme violoniste jusqu'au moment où j'ai obtenu mon diplôme de la classe de direction de l'Académie Sibelius, j'ai accumulé une compréhension profonde de l'orchestre. Cela dit, je dois admettre que l'esthétique musicale évolue constamment et, précisément pour cette raison, je n'aime pas mettre mon héritage dans un cadre et l'accrocher au mur, si vous voyez ce que je veux dire... ■

*Propos recueillis par
Charlotte Ginot-Slacik*

▼ Ivan Bilibine,
Ivan Tsarevitch capturant
l'Oiseau de feu, 1899.
© DR



◀ Lukas Geniušas.
© Anna Chobotova

Dima Slobodeniouk Direction
Lukas Geniušas Piano

Orchestre national du Capitole

JEUDI 15 DÉCEMBRE, 20H
HALLE AUX GRAINS
Tarifs : de 18 à 65 €

THOMAS ADÈS
Three-piece suite from "Powder her face"
SERGUEÏ RACHMANINOV
Concerto pour piano n° 3 en ré mineur, op. 30
IGOR STRAVINSKI
L'Oiseau de feu, version originale (ballet)



mezzo

Diffusion prochainement
sur Mezzo et Radio Classique
avec le soutien de l'association
Aïda.

LES GRANDS
CONCERTS
SYMPHONIQUES

Sous les toits de Paris en fête, les folles espérances de la jeunesse peuvent-elles surmonter la pauvreté et la mort ? Chef-d'œuvre de lyrisme généreux, l'opéra le plus bouleversant et le plus intime de Puccini est servi par la mise en scène vive et pleine de fantaisie de Barbe & Doucet, un duo complice depuis plus de vingt ans. Sous la baguette inspirée du jeune chef italien Lorenzo Passerini, deux magnifiques distributions en alternance, et notamment une génération de jeunes chanteurs qui débute dans leur rôle avec fougue et passion. Pour Vivace, ils ont accepté de partager les émotions que La Bohème suscite en eux. La vie coule dans les veines de ce spectacle débordant d'humanité.

La Bohème

« ET NOUS VIVONS DE L'AIR DU TEMPS »





▲ Barbe & Doucet. © Davide Colagiacomo

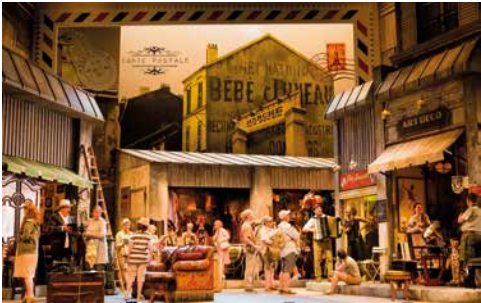
La mise en scène, la dramaturgie, les décors et les costumes de ce spectacle sont signés « Barbe & Doucet », pourriez-vous nous faire entrer dans les coulisses de la préparation d’une production et nous expliquer comment vous travaillez à deux ?

Renaud Doucet : Au début, il y avait une division des tâches plus nette, mais après vingt-deux ans de travail commun, tout se fait dans un échange permanent. Quand on nous confie une œuvre, nous travaillons d’abord la dramaturgie, c’est un travail conséquent.

André Barbe : Ce travail de dramaturgie consiste à s’entendre sur ce qu’on souhaite proposer, et c’est comme un match de tennis ! On s’envoie des idées. Si les idées ne plaisent pas à chacun, on passe à autre chose. Quand après de multiples allers-retours nous sommes satisfaits, je commence à faire des croquis que je montre à Renaud. Et à nouveau, on discute, on avance ensemble, on parle des couleurs, des textures. Je retravaille ces croquis jusqu’à ce qu’on arrive à un résultat qui nous plaît à tous les deux.

R.D. : On ne fera jamais de compromis. On trouvera des solutions, mais pas de compromis.

A.B. : Je réalise donc les croquis pour les costumes, mais aussi les maquettes pour les décors. À partir de ce travail, je propose également à Renaud des images réduites qu’il peut insérer dans sa partition pour préparer



◀ La Bohème de Puccini, mise en scène de Barbe & Doucet. © Tim Matheson

LA MÉMOIRE D’UNE EFFERVESCENCE

ENTRETIEN AVEC Barbe & Doucet

Depuis 2000, le metteur en scène et chorégraphe Renaud Doucet forme avec le décorateur et costumier André Barbe un duo artistique aussi créatif qu’inséparable. Ensemble, « Barbe & Doucet » ont monté plus de trente productions d’opéra, dont l’inventivité et la finesse dramaturgique sont la marque de fabrique. À travers La Bohème, ils font rejaillir de notre mémoire collective l’effervescence du Paris des années Vingt et les rêves d’une jeunesse intemporelle.

touché par cette œuvre... Il est primordial, quelle que soit la proposition formulée, de ne jamais trahir l’œuvre. Nous n’avons pas composé les opéras qui nous sont confiés. Nous travaillons toujours à partir des partitions d’orchestre, sans changer jamais une virgule ou un soupir. Nous pouvons avoir un point de vue ou un éclairage, mais nous cherchons à retrouver l’essence de l’œuvre. Notre métier consiste à retrouver l’émotion que le compositeur a eue en lisant les mots du livret : le texte lui a donné une émotion, cette émotion s’est transmise en musique. Nous devons faire le chemin inverse, pour retrouver simplement l’émotion.

Comment retrouver cette émotion ?

R.D. : Un professeur pendant mes études à l’Opéra de Paris m’a dit de toujours garder la question « pourquoi ? » devant les yeux. Et tout est là ! Pourquoi tel soupir, pourquoi telle virgule à cet endroit... Il n’y a pas de réponse unique à chaque question, mais l’important est de prendre un point de vue qui permette de répondre à toutes les questions dans un ensemble cohérent. Tout doit apparaître naturel. D’une certaine façon, une bonne mise en scène, c’est une mise en scène qui ne se voit pas.



▲ Projet pour les costumes des Dames du Chœur à l’acte II. © Barbe & Doucet

Comment avez-vous abordé La Bohème, ce monument du répertoire ?

A.B. : Nous sommes beaucoup revenus au texte de Murger. Dans nos discussions avec Renaud, nous repensions beaucoup à la scène du roman où Musette perd son logement, et que tous ses meubles sont mis à l’extérieur, dans la cour. Et c’est ainsi que nous sommes doucement arrivés à l’idée que nous pourrions situer l’action sur un marché aux puces de Paris.

R.D. : Marchés aux puces que nous fréquentons beaucoup lorsque nous passons par Paris ! Nous avons toujours pensé que les lieux et les objets ont une mémoire du temps, et que cette mémoire, cette énergie, se transmet.

A.B. : Et qui plus est quand on est comme moi québécois, issu d’un pays et d’une culture à l’histoire, à l’architecture, à la musique récentes. Quand on débarque à Paris, l’Histoire vous saute aux yeux ! Dans le spectacle, nous avons voulu mettre un peu de cette mémoire.

Il semble justement que le spectacle joue un peu avec le temps et les époques, quelle histoire souhaitiez-vous raconter ?

A.B. : En voyant Mimi, le spectateur comprend immédiatement qu’elle est malade du cancer. On a l’impression que c’est son dernier voyage, elle semble chercher l’esprit qu’elle croit romantique de Paris. Elle s’attarde dans une boutique Art Déco, dans laquelle le propriétaire lance un disque de La Bohème. Elle s’assoit alors et s’imagine l’action prendre vie. Se disant qu’elle n’a rien à perdre et qu’elle n’aura sans doute pas le temps de connaître le grand amour, elle joue à ce jeu. D’une certaine façon, elle se crée « sa » Bohème. La boutique Art Déco suggère à son imagination toute

cette époque des années 1920 où les artistes d’Europe et d’Amérique se pressaient à Paris. Le spectateur voyage donc entre les années 1920 et le Paris d’aujourd’hui.

Qu’est-ce qui vous a guidé vers le Paris 1920 plutôt qu’un autre ? Notamment, pourquoi pas le Paris 1840 du roman de Murger ?

R.D. : Nous souhaitions présenter un moment d’effervescence de Paris, et malheureusement de nombreuses références de l’époque artistique 1840 se sont un peu perdues dans la mémoire collective. Avec les années 1920, on retrouve cette effervescence avec un peu plus de références partagées. Cela nous permet par exemple de proposer à chaque artiste du chœur d’incarner une personnalité artistique de l’époque, dont plusieurs sont encore bien célèbres ! Jean Cocteau, Pablo Picasso, Gertrude Stein par exemple, ou encore Serge Diaghilev, Anna Pavlova... La Bohème a par ailleurs quelque chose d’intemporel, il me semble qu’il fait partie des opéras que l’on pourrait transposer dans de nombreuses époques différentes.

A.B. : L’œuvre parle d’amour, mais présente en même temps une vie difficile. Dans le roman de Murger, on voit bien que les personnages ont régulièrement faim et froid. Mais au-delà, nous n’oublions pas la camaraderie, et même la fraternité qui nourrissent l’œuvre. La crise de la covid a peut-être permis de nous rappeler à tous à quel point nous avons besoin les uns des autres. ■

Propos recueillis par Jules Bigey

JE VOUS PARLE D’UN TEMPS...

La Bohème est une fenêtre sur un âge de la vie : la jeunesse. Quatre artistes de vingt ans doivent ruser chaque jour pour trouver leur dîner. Parmi eux, Marcello connaît une histoire d’amour pleine d’éclats avec Musetta, tandis que Rodolfo fait la connaissance de Mimi, à la santé bien fragile... Dans La Bohème, pas de grands méchants, pas de meurtres sanglants : la jeunesse qui s’écoule, avec toute sa force ! Dans les joies et les espoirs de ces personnages, dans leurs difficultés et leurs malheurs, nous retrouvons tous quelque chose de nos vingt ans.

Mais d’où nous arrivent-ils ? Rodolfo, avant d’être un personnage de fiction, est sans doute à chercher dans le bien réel Henry Murger, écrivain français qui romance sa propre jeunesse dans un roman-feuilleton publié entre 1845 et 1849 : Scènes de la bohème. Une pièce de théâtre en est tirée cette même année 1849, resserrant l’intrigue plutôt décousue du feuilleton initial. Moins de cinquante ans plus tard, ces œuvres réveillent en Giacomo Puccini le souvenir de sa propre jeunesse, lui qui connut à vingt ans les rudesses de l’hiver sans chauffage. Il martyrise alors ses librettistes Giuseppe Giacosa et Luigi Illica afin d’obtenir le livret parfait, d’un subtil équilibre interne entre drôleries et drame. Puccini peut y déployer tout son génie musical novateur, tout en convoquant dès l’ouverture un motif musical composé une décennie plus tôt, alors qu’il était encore étudiant... La jeunesse n’a-t-elle vraiment qu’un temps ?

Jules Bigey



▲ Portrait de Puccini par A. Dupont, New York, 1908. © DR

« MA BOHÈME »



plus de souci pour le lendemain. C’est magnifique de pouvoir participer à une production de *La Bohème* alors qu’on est encore jeune. J’ai 31 ans et évidemment, je n’ai pas connu la bohème comme elle nous est présentée ici, les temps ont changé, mais dans cette partition et ces personnages, je me retrouve complètement ! Avec les artistes de cette production, dont beaucoup sont encore jeunes, je voudrais que nous puissions trouver une fraîcheur, une nouveauté, mais surtout une vérité, car ces jeunes, c’est un peu de chacun de nous ! ”



Quant à Mimi, il y a quelques années, j’aurais dit qu’elle ne me ressemblait pas du tout. En effet, bien que malade, elle est toujours très calme, apaisée, d’une douceur infinie. Cela me semblait nécessiter un immense travail sur le corps pour canaliser mon tempérament, plus proche du feu. Mais finalement, les expériences de la vie et la vie de famille m’ont donné plus de clefs pour me rapprocher de son caractère. Mimi montre aussi, dans sa résilience face à la maladie, l’essence de l’idée de bohème : la vie, aujourd’hui et maintenant, et advienne que pourra ! ”



Alors que la maladie de Mimi semble quelque peu effrayer Rodolfo, elle se jette corps et âme dans cette histoire d’amour. ”

Lorenzo Passerini
Direction musicale

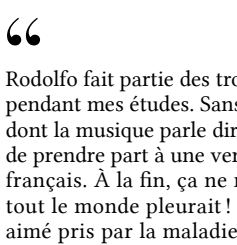
Dans *La Bohème*, la simplicité des personnages est une clef. Ils vivent de rien, et l’arrivée d’un d’entre eux avec de quoi manger suffit à les mettre en joie, sans

Vannina Santoni
Mimi

La Bohème présente quatre amis d’une grande richesse d’âme, nourris par les arts et la culture, qui me touchent beaucoup.

Anaïs Constans
Mimi

La Bohème est tout simplement mon opéra préféré ! C’est celui qui me touche le plus. J’ai le souvenir de l’avoir vu au Capitole alors que j’étais encore étudiante ici et d’avoir passé ma soirée à pleurer. J’ai eu la chance plus tard de chanter Musetta, mais je me retrouve bien mieux dans le personnage de Mimi. Il se dégage d’elle une candeur, une douceur, et l’évidence de son amour pour Rodolfo est bouleversante !



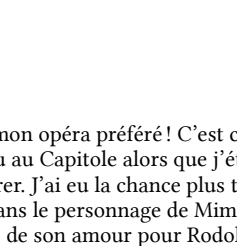
Rodolfo fait partie des trois rôles complets que j’ai appris par pur plaisir pendant mes études. Sans doute parce que *La Bohème* est de ces œuvres dont la musique parle directement au cœur. En 2018, j’ai eu la chance de prendre part à une version réduite à l’Opéra-Comique, chantée en français. À la fin, ça ne ratait jamais : les artistes comme le public, tout le monde pleurait ! Qui n’est pas terrifié à l’idée de voir l’être aimé pris par la maladie : au fond de lui, Rodolfo sait que Mimi est condamnée, et il se sent coupable de ne pas avoir les moyens matériels de l’aider… Vous en parlez suffit à me donner des frissons ! ”



que le drame exige. Cette musique sublime a encore beaucoup à nous dire. ”



confiance que je me suis rendue compte que Musetta m’allait vocalement très bien, même si j’ai préféré m’en rendre compte toute seule (*rires*) ! Évidemment, l’excitation est vite rattrapée par les doutes : comment nourrir l’interprétation d’un rôle et d’une œuvre aussi iconiques ? L’idée que Musetta me ressemble un peu est rassurante : elle vit ses émotions de façon assez extrême et démonstrative, je ne dois pas aller chercher très loin pour la comprendre ! Mais je veux que l’on puisse voir que c’est aussi un personnage profond, j’ai beaucoup d’empathie pour elle. ”

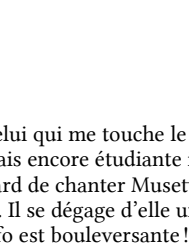


Azer Zada
Rodolfo

J’ai déjà chanté *La Bohème* dans différents opéras, à chaque fois, j’y trouve quelque chose de neuf ! Je suis très attaché à ce qui est écrit dans la partition, en analysant dans le détail ce qui est écrit pour ma voix, mais aussi pour chaque instrument de l’orchestre. Les contrastes me plaisent beaucoup : l’opéra, comme Rodolfo d’ailleurs, commence avec un côté très bouffe, plutôt comique, et s’en éloigne soudainement pour aller vers les sentiments purs mais aussi vers le sérieux

Marie Perbost
Musetta

Quand Christophe Ghrissi m’a proposé ce rôle, je me suis dit que c’était audacieux, personne ne m’avait encore imaginée dans



Kévin Amiel
Rodolfo

Azer Zada
Rodolfo

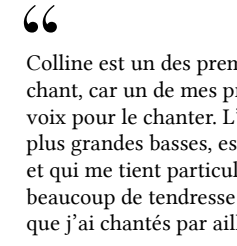
Andreea Soare
Musetta



Je connaissais mieux le personnage de Mimi que celui de Musetta, que je découvre. Je ne me reconnais pas complètement dans ses frasques sentimentales, mais c’est le métier d’artiste lyrique que de se travestir dans de nouvelles personnalités ! Et je l’aime déjà beaucoup : elle est pleine de vie, elle est chanteuse, et surtout, on découvre petit à petit sa grande humanité. Toute la musique de *La Bohème* a quelque chose d’onctueux, mais elle mène vers le drame final, et je ne pense pas que quiconque, après avoir suivi les aventures de ces jeunes artistes, puisse écouter la scène finale et rester insensible. ”



Capitole. Dans cet opéra, chaque personnage a un caractère bien défini et une aura qui lui est propre. Personnellement, je compte sur Marcello pour être le rôle d’une certaine libération. Je m’y sens très bien vocalement, j’ai hâte de montrer au public (et à moi-même !) que je peux aller vers ce type de répertoire que j’aime profondément. La grande envolée lyrique de Marcello du deuxième tableau fait partie pour moi des plus beaux moments de l’histoire de l’opéra ! ”



Colline est un des premiers rôles que j’ai travaillés quand j’ai commencé le chant, car un de mes professeurs a immédiatement perçu que j’avais une voix pour le chanter. L’air du manteau, que j’ai entendu au disque par les plus grandes basses, est une pièce qui m’accompagne donc depuis longtemps et qui me tient particulièrement à cœur. Le personnage lui-même dégage beaucoup de tendresse à mes yeux, ce qui est plutôt rare dans les rôles de basse que j’ai chantés par ailleurs. ”



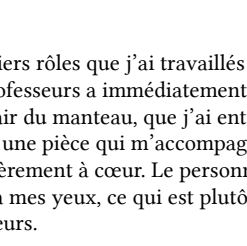
La Bohème à l’occasion de la production du Capitole, car je n’ai jamais eu la chance de voir cet opéra. Une petite différence : je serai sur scène ! Évidemment, je me suis d’ores et déjà plongé dans le livret et dans la partition. Ce qui est amusant avec Schaunard, c’est qu’à chaque fois qu’il parle, il n’est pas entendu, personne ne rebondit. Mais c’est lui qui apporte le panier de vivres à ses amis, et surtout, c’est lui qui, le premier, constate le décès de Mimi à la fin. C’est donc par celui que l’on n’entendait pas que le fait le plus déterminant dramatiquement est annoncé. ”

Mikhail Timoshenko
Marcello

J’aurais dû chanter mon premier Marcello à Nice mais la covid en a décidé autrement ! Je suis donc heureux de faire mes débuts dans ce rôle au

Julien Véronèse
Colline

La Bohème est l’un des premiers opéras que j’ai découverts, quand le monde lyrique m’était encore inconnu. Puis j’ai eu à le travailler pendant mes études. Ce qui est le plus bouleversant dans cet opéra ? Assurément l’innocence. Le côté « gamin » de ces personnages me touche beaucoup. Ils s’aiment, vont boire des coups au bar, et oublient pour un temps seulement que la mort peut frapper brutalement. Avec son air et en se dépossédant de son manteau pour acheter un médicament qui ne marchera pas, Colline offre dans le dernier tableau une image superbe qui annonce déjà la fin de l’opéra. ”



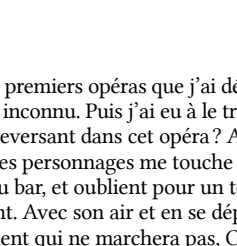
Edwin Fardini
Schaunard

Comme sans doute une partie du public qui viendra, je découvrirai vraiment

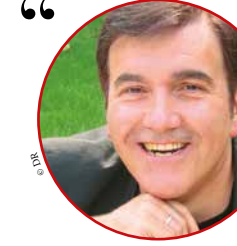


l’envol ! Cette œuvre est d’un romantisme extrême,

tout y est émotion, sentiment, énergie, et la musique que Puccini déploie à quelque chose de fluide, dans lequel j’aime me plonger. Dans ce théâtre d’idées et d’intérieur relié à l’enfance, Marcello me semble très en prise avec la matière, il a un côté extrêmement posé, un peu tel un fil à plomb, cependant bien agité par l’électron libre Musetta ! ”



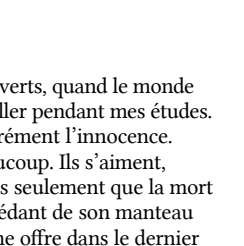
Guilhem Worms
Colline



les toits de Paris… C’est mythique ! Au sein de ce décor, je vois un peu Benoit et Alcindoro – qui sont âgés et argentés – comme des antithèses des jeunes artistes. Tous deux sont un peu ridiculisés lorsqu’ils tentent d’user du pouvoir que leur donne l’argent : Benoit vient réclamer le loyer mais repart les mains vides, et Alcindoro voit Musetta, qu’il « soutenait », filer avec Marcello. Entre les deux, Benoit m’est sans doute un peu plus sympathique. Et ce rôle, musicalement, n’est pas dans la caricature : je pense qu’il est intéressant de soigner sa ligne de chant et de trouver l’aspect comique plutôt dans le jeu d’acteur ! ”

Jérôme Boutillier
Marcello

La Bohème a marqué mes débuts de chanteur, c’est donc pour moi l’opéra de l’envol ! Cette œuvre est d’un romantisme extrême,



Jacques Calatayud
Benoît / Alcindoro

D’abord, j’aime beaucoup la plongée dans le Paris que propose

LA BOHÈME

GIACOMO PUCCINI (1858-1924)
NOUVELLE PRODUCTION

26, 29 ET 30* NOVEMBRE, 2, 3* ET 6* DÉCEMBRE, 20H 27* NOV. ET 4 DÉCEMBRE, 15H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée: 2h30 - Tarifs : de 10 à 113 €

Scènes lyriques en quatre tableaux
Livret de Luigi Illica et Giuseppe Giacosa, d’après Henri Murger
Créé le 1^{er} février 1896 au Teatro Regio de Turin

Lorenzo Passerini *Direction musicale*
Barbe & Doucet *Mise en scène, décors et costumes*
Florence Bas *Collaboration artistique*
Guy Simard *Lumières*

Vannina Santoni / Anaïs Constans* *Mimi*
Kévin Amiel / Azer Zada* *Rodolfo*
Marie Perbost / Andreea Soare* *Musetta*
Mikhail Timoshenko / Jérôme Boutillier* *Marcello*
Julien Véronèse / Guilhem Worms* *Colline*
Edwin Fardini *Schaunard*
Jacques Calatayud *Benoît / Alcindoro*

Chœur de l’Opéra national du Capitole
Gabriel Bourgoïn *Chef du Chœur*
Orchestre national du Capitole
Coproductio Opéra national du Capitole / Scottish Opera / Theater St. Gallen

SOIRÉE DE GALA **aïda**
VENDREDI 2 DÉCEMBRE, 20H

RADIO CLASSIQUE Diffusion prochainement sur Radio Classique, avec le soutien de l’association Aida.

Journée d’étude
Jeudi 20 octobre, de 9h à 17h
Théâtre du Capitole, grand foyer

Conférence
Michel Lehmann
« Scènes et tableaux pittoresques dans *La Bohème* »
Jeudi 17 novembre, 18h
Théâtre du Capitole, grand foyer

Mon métier à l’opéra À partir de 10 ans
Renaud Doucet *Metteur en scène*
Samedi 19 novembre, 18h
Théâtre du Capitole, grand foyer
Gratuit, sans réservation.

Chanter en chœur et en famille
À partir de 8 ans
Samedi 3 décembre, 15h
Théâtre du Capitole, grand foyer
Entrée libre, dans la limite des places disponibles.

Violeta for ever

Après une inoubliable Clytemnestre dans Elektra en juin 2021, Violeta Urmana revient au Capitole en récital, chantant Schubert, Mahler et son cher Richard Strauss. Quelques souvenirs personnels de Christophe Ghristi, directeur artistique de l'Opéra national du Capitole.

▲ ► Ci-dessus et en page de droite : Violeta Urmana dans Elektra de Strauss (Clytemnestre), mise en scène de Michel Fau, costumes de Christian Lacroix, production de l'Opéra national du Capitole, 2021. © Mirco Magliocca



Violeta Urmana Mezzo-soprano
Helmut Deutsch Piano

JEUDI 1^{er} DÉCEMBRE, 20H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Tarif unique : 20 €

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)
Die Gebüsch, D. 646
Florio, D. 857/2
Auf der Bruck, D. 853
Der Zwerg, D. 771
Das Züggelöcklein, D. 871
Drang in die Ferne, D. 770
Abendbilder, D. 650
Der Winterabend, D. 938
Dithyrambe, D. 801

RICHARD STRAUSS (1864-1949)
Lob des Leidens, op.15/3
Winternacht, op.15/2
Wer hat's getan?, op.10/9
Aus den Liedern der Trauer, op.15/4
Befreit, op. 39/4
Wie sollten wir geheim es halten, op 19/4

GUSTAV MAHLER (1860-1911)
Extraits de *Des Knaben Wunderhorn*
Des Antonius von Padua Fischpredigt
Wo die schönen Trompeten blasen
Trost im Unglück
Scheiden und Meiden

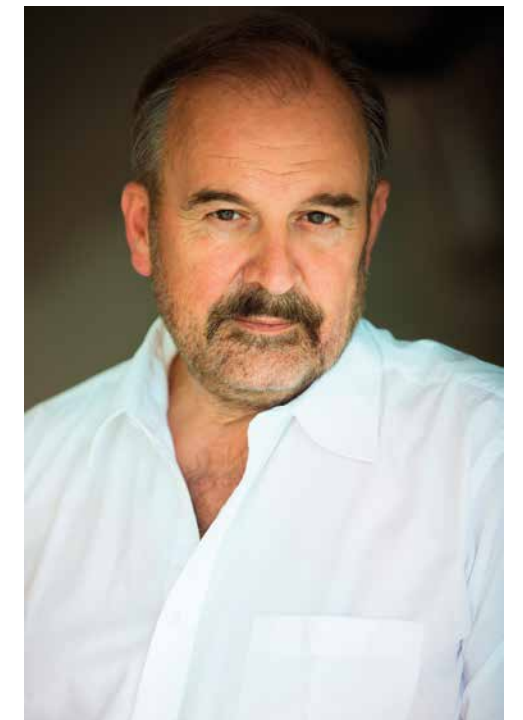
Quelle incroyable carrière ! Et d'abord quelle incroyable artiste ! La première fois que j'ai entendu Violeta Urmana, c'était dans *Nabucco* à Bastille. Hugues Gall ouvrait son mandat avec ce titre emblématique et spectaculaire, et quelques stars évidemment ! Notre Jean-Philippe Lafont national tenait le rôle-titre, face à l'Abigaille de Julia Varady et le Zaccaria de Samuel Ramey. Une jeune mezzo-soprano, tout aussi somptueuse qu'elle était alors inconnue, se hissait immédiatement à leur niveau. C'était Violeta Urmana, lituanienne, récemment récompensée de quelques prix internationaux et notamment celui des Voix wagnériennes.

Pour autant, Violeta Urmana n'était pas une débutante. Après ses études à Vilnius, elle avait rejoint Munich, qui est resté son port d'attache. À la Hochschule, elle avait reçu l'enseignement de la grande Astrid Varnay, Brünnhilde et Elektra de légende. Très tôt, elle s'est illustrée dans les grands emplois italiens et allemands. Et sa première carrière s'est bâtie sur une Kundry et une Eboli fabuleuses, d'une plénitude sonore inoubliable. Et avant Bastille, elle avait en quelques mois déjà conquis le Staatsoper de Munich, le Festival de Bayreuth et la Scala de Milan. Là, elle avait débuté dans Fricka sous la direction de Ricardo Muti, l'une de ses plus fidèles collaborations. La carrière fut donc immédiate et glorieuse. À ces rôles s'ajoutèrent une incendiaire Santuzza, Laura dans *La Gioconda*, Brangäne dans *Tristan*. Rien ne semblait pouvoir faire dévier cette parfaite trajectoire. Sinon Urmana elle-même ! Au début des années 2000, elle décida de changer de répertoire et d'aborder les grands sopranos.

On lui prédisait de grands malheurs et elle fit mentir tout le monde ! Elle échangea Brangäne contre Isolde, qu'elle a chantée dans le monde entier. Et Amneris contre Aïda ! Et en outre, côté italien, Maddalena, Tosca, Leonora, Gioconda, Lady Macbeth ! Que de beaux soirs nous avons partagés !

Récemment, la chère Violeta a décidé de revenir aux rôles de mezzo et d'élargir encore son vaste répertoire. Cher public du Capitole, c'est toi qui as eu la primeur de sa Clytemnestre dans *Elektra* en juin 2021. Et évidemment, tous ceux qui l'ont vue se souviennent de son entrée flamboyante, imaginée sur mesure par Michel Fau, cheveux rouges, grand manteau rouge signé Christian Lacroix ! Ah cet affrontement avec Ricarda Merbeth, deux fauves lâchés l'un contre l'autre ! C'était de l'opéra, n'est-ce pas ? Depuis ces représentations, on ne sera pas surpris qu'elle ait déjà chanté le rôle à Berlin, Hambourg et Dresde ! Nous l'avions bien préparée ! Violeta Urmana revient au mois de décembre en récital, accompagnée au piano par le légendaire Helmut Deutsch. Nous nous en régalons d'avance. Car il ne faut pas oublier qu'Urmana, au moment même où elle chantait les plus grands rôles, cultivait aussi le concert. Que de *Requiem* de Verdi elle a pu chanter, toujours noble et sublime ! Avec Boulez, elle a chanté et enregistré *Le Chant de la terre* et les *Rückert-Lieder*. Mahler figure au programme du Capitole, de même que l'irremplaçable Strauss et toute une importante partie Schubert. Cher public, venez faire fête à la grande Violeta et apportez vos bouquets ! ■

Christophe Ghristi



▲ Le pianiste autrichien Helmut Deutsch. © Shirley Suarez

L'Oratorio de Noël

BACH JUBILATOIRE



Francisco de Zurbarán.
L'Adoration des bergers, 1638.
© G. Dagli Orti / NPL - DeA Picture Library / Bridgeman Images



▲ Jordi Savall. © Palau Peñarroya

ENTRETIEN AVEC —

Jordi Savall

Le grand chef catalan, l'un des plus éminents spécialistes de musique ancienne de notre temps, est toujours fidèle au Capitole. Les 10 et 11 décembre, Jordi Savall dirige les trois premières cantates de l'Oratorio de Noël, le chef-d'œuvre jubilatoire et fervent de Bach. Il est à la tête de son ensemble, Le Concert des nations, mais aussi, pour la toute première fois, du Chœur de l'Opéra national du Capitole. À l'approche des fêtes, un événement à ne surtout pas manquer!

Quelle place occupe Johann Sebastian Bach dans votre vie et votre carrière?

Une place extrêmement importante! J'ai commencé tout jeune avec les *Sonates pour viole de gambe*, puis sont venus *L'Art de la fugue*, *L'Offrande musicale*, les *Suites d'orchestre*, les *Concertos brandebourgeois*, la *Messe en si*, etc. C'est un génie qui m'est absolument essentiel, il m'a toujours accompagné et ne cessera de m'accompagner.

Quelles sont ses particularités et ses difficultés propres?

Sa particularité fondamentale, outre une maîtrise absolue du contrepoint, c'est sa capacité à capter tous les styles, la connaissance profonde qu'il a de la musique de ses prédécesseurs et de ses contemporains. Il vient d'une tradition allemande très ancrée, avec Schütz, Scheidt, Rosenmüller, Buxtehude, etc., mais il connaît parfaitement la musique italienne (Vivaldi par exemple, dont il a transcrit plusieurs œuvres), la musique française (notamment Couperin). Certaines de ses pièces sont d'ailleurs dans le plus pur style italien ou français, qu'il imite parfaitement. Et pourtant, son propre style, dont il ne se départit jamais, est inimitable. Il est par ailleurs très au fait de la technique de chaque instrument et tire de chacun des possibilités très personnelles. Il traite les voix et les instruments de la même manière, ce qui est doublement exigeant: les chanteurs doivent avoir une technique instrumentale et les instrumentistes doivent trouver une vocalité particulière. Son style vocal est d'une grande pureté et il faut en bannir l'usage du vibrato, qui crée des perturbations dans les harmonies très riches et très subtiles qu'il met en place. De toute façon, il faut rappeler qu'à l'époque, le vibrato est une forme d'ornement employé à des moments très précis, et non un état « naturel » de la voix.

Venons-en à l'Oratorio de Noël: que faut-il savoir de ce chef-d'œuvre?

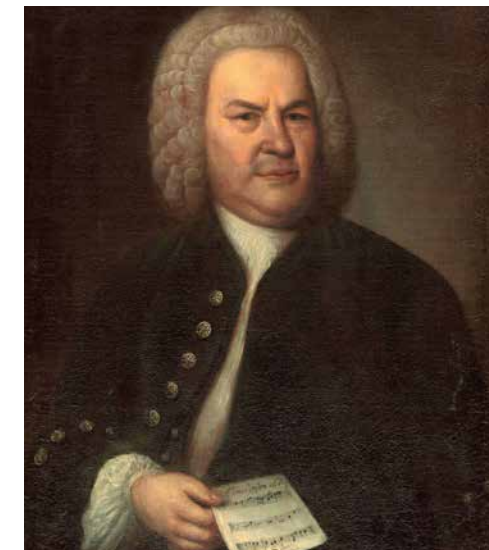
Le *Weihnachtsoratorium* est un ensemble de six cantates composées en 1734 pour les églises

Saint-Nicolas et Saint-Thomas de Leipzig en célébration des fêtes de Noël, du 25 décembre à l'Épiphanie. Les textes allemands, inspirés du Nouveau Testament (évangiles selon Luc et selon Matthieu), évoquent la Naissance du Christ (I), l'Annonce aux bergers (II), l'Adoration des bergers (III), la Circoncision et le nom de Jésus (IV), le Voyage (V) puis l'Adoration des Rois mages (VI). C'est donc la joie, la jubilation qui domine, avec force trompettes et timbales, très loin de l'atmosphère tragique des Passions. D'ailleurs, beaucoup de pages viennent de cantates profanes composées antérieurement par Bach, qui n'a pas hésité, comme il était d'usage à l'époque, à réutiliser un matériau existant. Il y a aussi de sublimes moments de ferveur adoratrice, auxquels il donne des couleurs pastorales (les bergers sont omniprésents), avec flûtes, hautbois, hautbois d'amour et cors. Au Capitole, nous donnerons les trois premières cantates, car le cycle entier est très long. Mais les séparer n'est pas un problème, car chacune était de toute façon exécutée un jour différent.

Ce concert est l'occasion d'un événement pour les artistes du Chœur du Capitole: vous allez-les diriger pour la première fois. Qu'attendez-vous d'eux?

J'attends d'eux qu'ils chantent bien! (*rires*) Plus sérieusement, je travaillerai avec eux les éléments de style requis par cette musique, naturellement, mais je sais qu'ils sont très bien préparés par leur chef de chœur Gabriel Bourgoïn [voir son entretien, p. 24-25]. Je leur demanderai de chanter de toute leur âme, avec beaucoup d'émotion, et surtout qu'ils portent une extrême attention au texte, à sa signification et à sa rhétorique. C'est primordial pour moi, car tout l'art vocal de cette époque est fondé sur la déclamation. Mais je leur fais toute confiance, et je me réjouis de me plonger avec eux dans ce chef-d'œuvre absolu, et de partager cette ferveur joyeuse avec le public toulousain en ces fêtes de fin d'année. ■

Propos recueillis par Dorian Astor



▲ Johann Sebastian Bach en 1746 par Elias Gottlob Haussmann. © DR

CONCERT

Laurie Smirnov Hamiche *Soprano*

Key'mon Murrah *Alto*

Valentin Thill *Ténor*

Kamil Ben Hsaïn Lachiri *Basse*

Chœur de l'Opéra national du Capitole

Gabriel Bourgoïn *Chef du Chœur*

Le Concert des Nations

Jordi Savall *Direction musicale*

SAMEDI 10 DÉCEMBRE, 20H
DIMANCHE 11 DÉCEMBRE, 16H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Tarifs: de 8 à 48 €

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)
Oratorio de Noël BWV 248 (Cantates I à III)

Don Quichotte

« DES GRILLONS
DANS LA TÊTE »

Quelle grande compagnie de ballet n'a pas Don Quichotte à son répertoire? C'est l'un des ballets les plus dansés au monde. C'est qu'il fait alterner l'exotisme des danses de caractère et les tableaux féériques, de truculents personnages hauts en couleur et des scènes de danse académique virtuose, le tout teinté de pas mal d'humour, chose plutôt rare dans le ballet classique.

Dès lors, les versions de Don Quichotte sont pléthore, réduisant parfois l'intrigue romanesque au rang de simple prétexte à la danse. Pour les fêtes de Noël 2022, l'Opéra national du Capitole vous convie à la reprise de la version de son directeur de la danse et chorégraphe, Kader Belarbi, qui recentre l'action autour des deux personnages principaux : Don Quichotte, le chevalier errant, et Sancho Panza, l'écuyer poltron.

Natalia de Frobergville (Dulcinée) et Jackson Carroll (Don Quichotte) dans Don Quichotte, Ballet du Capitole, 2017.

© Sasha Gouliayev

RÉINTERPRÉTER LA TRADITION

ENTRETIEN AVEC

Kader Belarbi



▲ *Sancho Panza*
(Nicolas Rombaut)
berné par les villageois,
Don Quichotte,
Ballet du Capitole, 2017.
© Sasha Gouliaev

Pourquoi ce goût de donner vos propres lectures de grands ballets du répertoire ? Rappelons que vous avez déjà monté *Giselle*, *Le Corsaire*, *Casse-Noisette*...

Aujourd'hui, après dix saisons passées en qualité de directeur de la Danse du Capitole, j'ai acquis un terrain de connaissance qui me permet d'affiner mes échanges avec les danseurs et avec les chorégraphes qui viennent travailler chez nous. Cette nourriture incessante enrichit le danseur, consolide ses acquis et ouvre vers de nouveaux horizons un répertoire qui ne cesse de grandir. L'un des fondamentaux d'un Ballet est de travailler d'après une tradition qui se perpétue avec des reprises. C'est le patrimoine mais c'est aussi renouveler le répertoire avec une véritable réinterprétation de grands ballets en présence des danseurs d'aujourd'hui. De cette manière, une compagnie et les grands ballets restent vivants. C'est cela l'héritage, le répertoire et l'identité d'une compagnie. Je pense qu'il est essentiel d'être respectueux de l'usage du vocabulaire classique tout en permettant une ouverture d'esprit. C'est pour moi une liberté à s'offrir pour faire évoluer le langage et

donner une nouvelle interprétation en nuancant ou en transformant ce qui existe. C'est ainsi qu'à la fin d'une création, le ballet appartient non plus au chorégraphe mais aux danseurs qui le font vivre. Mon équipe et moi-même sommes là pour conserver une fidélité et une cohérence. Les danseurs, eux, incarnent le ballet et ajoutent au répertoire leur nouvelle signature.

Pourquoi *Don Quichotte* ?

Parce que c'est... Un roman picaresque. Un grand ballet de l'histoire de la danse. Des personnages pittoresques. Don Quichotte, ridicule et touchant. Sancho, ventru et poltron. La Dame des pensées parmi de belles naïades. Les amours croustillantes de Kitri et Basilio. Des aventures extravagantes aux quiproquos loufoques. Humour et virtuosité des scènes dansées. Une musique festive et colorée à la flamme espagnole. Revivifier le répertoire avec un nouveau Don Quichotte. Une aventure menée tambour battant !

En quoi consiste votre version ?

Quatre siècles après la parution du roman de Cervantès, *Don Quichotte* reste l'un des chefs-d'œuvre

de la littérature. La popularité du roman a entraîné dans son sillage une kyrielle de textes, d'expositions, de spectacles... J'ai lu avec plaisir les deux tomes de Cervantès qui sont une profusion d'épisodes truculents et d'aventures extravagantes. C'est la figure de Don Quichotte qui m'intéresse tout particulièrement. Il s'agit encore aujourd'hui d'une icône que beaucoup de monde s'accapare en l'incarnant avec les traits et les caractéristiques du héros grotesque, ridicule, romantique, idéaliste... Les versions du ballet présentent presque toujours le personnage de Don Quichotte de manière amoindrie. Je ne souhaitais pas qu'il reste planté de côté sur la scène alors qu'il est le protagoniste de ces aventures avec son comparse Sancho Panza. Il s'agissait donc d'inscrire un fil conducteur avec les deux personnages que sont le chevalier errant et l'écuyer poltron. Tout au long du ballet, Kitri demeure pour Don Quichotte une vision fantasmée de Dulcinée. Pour clarifier l'intrigue, j'ai abandonné le personnage du grotesque « dandy » Gamache (il y a du Gamache dans Don Quichotte) et celui d'Espada, car c'est de Basilio que je fais un *torero*. Rares sont les ballets où l'on comprenait que Basilio était un barbier, d'autant plus qu'il est souvent vêtu d'un pourpoint de *torero*. Dans ma version, il devient aux yeux de Kitri le plus beau *torero* du monde et prend tout son sens. Ce resserrement des personnages rend plus consistants Don Quichotte et Basilio. J'ai aussi renforcé les rôles de Mercedes et d'Estéban, le couple de gitans, amis de Kitri et de Basilio. Suite à mes recherches musicales, j'ai ajouté de nouvelles compositions et transcriptions du seul compositeur Ludwig Minkus. Je me suis amusé à réagencer des séquences pour être le plus cohérent possible dans le déroulé musical du livret. Au deuxième acte, j'ai imaginé un marais. De belles naïades apparaissent avec leur reine et correspondent au corps de ballet féminin, toujours souhaitable comme parenthèse blanche et symbole des ballerines sur pointes. Le ballet est composé de trois actes. Il sera dense, coloré et festif.

Au vu de vos créations, je pense notamment à *La Bête et la Belle* et à *La Reine morte*, il est clair que vous adorez raconter des histoires. Quelle est votre approche créatrice ?

Tout peut servir de point de départ à la création. Je pense que toute abstraction est l'infime partie d'une figuration et donc, à l'origine, une véritable petite histoire. Comme un collecteur, je ramasse les éléments qui m'intéressent d'une histoire, d'une légende, de faits, d'événements et de tout ce qui s'y rattache. Muni de ce « panier à provisions », je décante et mesure les nécessités absolues et les abandons possibles. Là en l'occurrence, il y avait un contenu déjà existant sur *Don Quichotte* dont il fallait que j'oublie parfois l'existence pour me laisser guider vers ma propre inspiration. C'est un canevas qui se met en place et qui évolue sans cesse vers ce que j'appelle un bon scénario musical dansé. Il évolue constamment en anticipation, en fonction des rencontres avec le compositeur ou le chef d'orchestre, ou au cours des essayages des costumes et



▲ Honoré Daumier,
Don Quichotte et Sancho
Panza, 1855, National
Gallery, Londres. © DR

des accessoires, avec la concrétisation progressive des décors et la plupart du temps dans l'échange constant avec les danseurs dans le studio. Je ne connais jamais le résultat mais tout se découvre et se dévoile au fur et à mesure et il faut essayer de rester cohérent avec la meilleure des inspirations. Un théâtre offre un temps souvent contraint pour une création. Je me plie à un cadre pour répondre au calendrier souhaité. Il y a en ce sens une dynamique d'urgence qui vous oblige à un processus de création très ramassé. Pour ce *Don Quichotte*, lors de sa création en 2017, j'ai dû programmer trois périodes de répétitions, envisager en amont les séquences à mener et créer le spectacle en même temps que le déroulement normal d'autres répétitions et de productions de la saison. C'est un drôle d'exercice dont on s'arrange : ne dit-on pas que de la contrainte naît la liberté ! ■

Propos recueillis par Carole Teulet

▼ Philippe Solano
(Estéban, le chef des
gitans), acte II de Don
Quichotte, Ballet du
Capitole, 2017.
© Sasha Gouliaev



DON QUICHOTTE, OU LA FLAMME ESPAGNOLE

Le roman de Cervantès, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* est encore et toujours d’actualité, 417 ans après sa parution (1605 pour le premier volume), tant le personnage est réinventé à l’infini, au fil du temps. Cet ouvrage – qui met en scène un personnage généreux, idéaliste et redresseur de torts – a connu une postérité remarquable, inspirant une quantité incroyable de romans, pièces de théâtre, peintures, opéras, compositions orchestrales, films, ballets... Les premiers sur le sujet seraient une adaptation du chorégraphe autrichien Franz Hilverding à Vienne, en 1740, puis *Don Quichotte chez la Duchesse*, ballet comique créé le 12 février 1743 à l’Académie royale de Musique de Paris, sur un livret de Charles-Simon Favart et une partition de Joseph Bodin de Boismortier. Jusqu’à aujourd’hui, ce roman picaresque donne lieu à de nombreuses adaptations chorégraphiques, peut-être parce que le protagoniste, épris de littérature au point de prendre la fiction pour la réalité, peut être facilement traduit par l’art de la danse. De même, ses nombreuses aventures constituent des actions aisément transposables au ballet. Les classiques ne sont pas les seuls à adapter ce roman à la danse : ainsi, Birgit Cullberg et Maryse Delente, notamment, ont donné leur propre vision de l’œuvre.

La version académique que nous connaissons aujourd’hui, et qui est toujours attribuée à Marius Petipa, est en réalité la version qu’Alexandre Gorski (1871-1924) a

réglée à Moscou en 1900, d’après le livret du chorégraphe marseillais. De la version de Petipa, créée le 14 décembre 1869 au Bolchoï de Moscou, il reste sans doute peu de choses. Gorski, dans sa version de 1900, a tenté d’en restituer les scènes disparues et avoue s’être inspiré de Petipa. Au-delà du sujet lui-même, *Don Quichotte* témoigne avant tout de l’influence que l’école *bolera* a exercée sur le monde chorégraphique occidental et plus particulièrement sur Marius Petipa, que la danse espagnole passionnait.

Pour Kader Belarbi, qui s’empare à son tour de l’anti-héros de Cervantès, la démarche est double : tout en s’appuyant sur le passé et la tradition, il veut les régénérer en supprimant des personnages inutiles à la compréhension de l’intrigue (le ridicule Gamache), en en faisant fusionner d’autres (Espada disparaît pour se fondre avec Basilio qui du coup, de barbier devient le plus beau torero du monde) mais surtout, en rendant toute sa place au héros éponyme de l’histoire, le Chevalier à la Triste Figure, et à son fidèle écuyer Sancho. Simple prétexte, dans la plupart des versions classiques, à justifier le seul titre du ballet, Don Quichotte est au contraire, dans cette nouvelle version, un personnage consistant et présent tout au long des trois actes. Ces options dramatiques, ces resserrements et ces coupures servent le déroulement de l’action, sa lisibilité, la cohérence et la crédibilité des personnages. L’intrigue de ce ballet d’action tourne autour



▲ Solène Monnereau (Mercedes), Don Quichotte, Ballet du Capitole, 2017. © Sasha Gouliaev

des amours contrariées de la belle Kitri et de son amoureux Basilio, avec des moments de bravoure et des scènes pleines d’humour. Entre réel et imaginaire, Kader Belarbi nous convie à suivre les traces de Don Quichotte, casque ficelé et lance à la main, chevauchant son destrier Rossinante. Et comme le dit Sancho Panza à son maître : « C’est avec des grillons dans la tête que l’ingénieux Hidalgo nous entraîne dans des visions et des divagations entre dames à sauver, injustices à réparer, géants à terrasser... ». ■

Carole Teulet

L’ÉNIGME MINKUS

Ardu pour le musicologue d’établir une biographie de Minkus, avec des prénoms aussi différents que Léon, Luigi, Ludwig, Aloysius ; des années de naissance qui s’échelonnent de 1826 à 1840 ; des années de décès entre 1890 et 1917 ; et des origines diverses : polonaise, hongroise, tchèque, germano-autrichienne... Ce qu’on sait, c’est qu’il étudie le violon dès l’âge de quatre ans et se révèle un enfant prodige. Après des études au Conservatoire de Vienne (1838 - 1842), il compose surtout de la musique à danser et dirige un orchestre qui rivalise avec celui du jeune Johann Strauss. En 1853, il est violoniste et directeur de l’orchestre du prince Youssoupoff à Saint-Petersbourg. Sa réputation le fait engager en qualité de directeur, soliste et compositeur de l’Opéra italien du Bolchoï de Saint-Petersbourg (aujourd’hui Mikhailovski). En 1861, il prend le poste de maître de concert du Bolchoï de Moscou. À partir de 1864, il est professeur de violon au Conservatoire, nouvellement fondé, et inspecteur des Orchestres des Théâtres impériaux. Son premier ballet, *La Flamme de l’Amour*, est créé le 13 février 1864 au Bolchoï, sur une chorégraphie d’Arthur Saint-Léon. C’est d’ailleurs à lui que Minkus doit ses débuts à l’Opéra de Paris, en juillet 1864, avec *Néméa ou l’Amour vengé*. Pour ses débuts au Bolchoï de Moscou, en 1869, Marius Petipa s’associe Minkus pour la musique. Ainsi naît *Don Quichotte*, dont la création, ovationnée le 14 décembre 1869, constitue le début d’une collaboration fertile qui lie Minkus et Petipa pendant plus de vingt ans. En 1870, Minkus est nommé Premier Compositeur du Ballet impérial du Mariinski, qui donne sans discontinuer ses ballets, tous sur des chorégraphies de Petipa. Et même après avoir quitté, en 1891, ses charges officielles et s’être retiré à Vienne, il reste l’un des compositeurs de ballet les plus appréciés et les plus joués de Saint-Petersbourg. C. T.



▲ Minkus photographié par Bruno Braquehais, vers 1865. © DR



LE CHEF QUI AIMAIT LA DANSE

ENTRETIEN AVEC Fayçal Karoui

Fayçal Karoui est l’un des chefs d’orchestre français les plus prisés, et notamment dans le domaine du ballet. D’abord assistant de Michel Plasson au Capitole à la fin des années 90, il a ensuite été, durant sept ans, le directeur musical du très prestigieux New York City Ballet. Aujourd’hui, il partage son temps entre la direction musicale de l’Orchestre de Pau - Pays de Béarn et une carrière internationale. Un quart de siècle après ses débuts au Capitole, Don Quichotte est l’occasion de son grand retour à Toulouse.

Vous avez été directeur musical du New York City Ballet. Est-ce auprès de cette prestigieuse compagnie fondée par Balanchine que vous avez forgé votre expérience de direction de ballets ?

À tout seigneur tout honneur : c’est à Toulouse que tout a commencé ! J’ai été l’assistant de Michel Plasson pendant six ans. En 2000, alors que je n’avais aucune expérience du ballet, il m’a demandé de diriger *La Belle au Bois dormant*. Je suis tombé amoureux de cette musique, de l’univers de troupe, de la discipline des danseurs. Ce fut un tournant capital dans ma carrière. L’année suivante, j’ai dirigé deux autres ballets, au Capitole et à l’Opéra de Paris, dans des chorégraphies de Balanchine. Pour l’occasion, les maîtres de ballet du New York City Ballet ont fait le déplacement et ont remarqué ma motivation pour la danse. Ils m’ont invité à diriger *Casse-Noisette* et *Peter Martins*, directeur de la compagnie, m’a finalement nommé directeur musical. À l’époque, sa décision avait été critiquée parce que je n’avais pas beaucoup d’expérience du ballet : « Mais justement, répondait-il, il va nous faire de la musique ! » C’est avec cet état d’esprit que je suis entré dans cet univers fascinant.

C’est donc aujourd’hui votre grand retour à Toulouse ?

Oui ! Après toutes ces années, c’est très émouvant pour moi. Je suis très heureux d’éprouver l’évolution du Ballet et de l’Orchestre du Capitole, dont les réputations ne sont plus à faire, et de retrouver Kader Belarbi, dont je connais bien le travail : il est un artiste exceptionnel, et tellement musicien !

Le Ballet n’est-il pas parfois un peu mésestimé par les chefs d’orchestre ?

Je suis vent debout contre les préjugés autour de la qualité musicale de ce répertoire, des prétendus compromis artistiques à faire avec les chorégraphes et les danseurs, etc. C’est faux ! D’abord on trouve dans ce répertoire des sommets de la musique symphonique : Tchaïkovski, Prokofiev, Stravinski, Debussy, Ravel ! Même Minkus, parfois regardé avec condescendance, écrit de la musique sublime – à condition, comme pour toute musique, que ce soit bien fait : *Don Quichotte* et *La Bayadère* sont des chefs-d’œuvre !

Comment travaillez-vous avec les troupes de ballet ?

Il est primordial de passer du temps en studio avec les danseurs, pour qui j’ai un immense respect : artistes, athlètes, travailleurs extraordinaires. Je tiens à être présent dès les premières répétitions, je passe des journées entières en studio avec eux. L’inscription de la chorégraphie dans leur corps et celle de la musique dans ma direction se font ensemble, dans un processus de co-création. Évidemment, si vous arrivez deux jours avant la première, vous manquez totalement ce processus. Dans ce cas, autant les faire danser sur une bande enregistrée ! Dans ma façon de diriger le ballet, j’ai fait mien le précepte fondamental de Balanchine, qui était le plus musicien des chorégraphes : « Regarde la musique, écoute la danse ». ■

Propos recueillis par Dorian Astor

Ballet

DON QUICHOTTE LUDWIG MINKUS / KADER BELARBI

22, 23, 27, 28, 29, 30
ET 31 DÉCEMBRE, 20H
25 DÉCEMBRE, 17H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée : 2h35 - Tarifs : de 8 à 63 €
(31 décembre : de 10 à 82€)

Ballet en un prologue et quatre actes

Créé le 14 décembre 1869 au Théâtre Bolchoï de Moscou, dans une chorégraphie de Marius Petipa

Livret de Marius Petipa d’après le roman de Miguel de Cervantès, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*

Version en un prologue et trois actes créée par le Ballet du Capitole le 20 avril 2017

Kader Belarbi Chorégraphie et mise en scène
Ludwig Minkus Musique
Laure Muret Assistante du chorégraphe
Emilio Carcano Décors
Sophie Kitching Assistante du décorateur
Joop Stokvis Costumes
Vinício Cheli Lumières
Antonio Najarro Conseiller artistique pour les danses d’Espagne

Orchestre national du Capitole
Fayçal Karoui Direction musicale

Danse à la Cinémathèque

Programme à retrouver sur theatreducapitole.fr

Osons danser À partir de 10 ans

Journées d’ateliers chorégraphiques

Samedi 10 et dimanche 11 décembre

Lieu et horaire à préciser

Renseignements auprès du Service éducatif
(05 61 22 31 32)

Conférence

Samedi 17 décembre, 18h

Théâtre du Capitole, grand foyer

Carnet de danse À partir de 9 ans

Samedi 17 décembre, 19h30

Théâtre du Capitole, grand foyer
Gratuit, sans réservation.

Cours public À partir de 8 ans

Dimanche 18 décembre, 12h30

Théâtre du Capitole
Gratuit, sans réservation.

Atelier de danse À partir de 8 ans

En partenariat avec l’Institut supérieur des arts et du design de Toulouse (isdaT)

Dimanche 18 décembre, 15h

Théâtre du Capitole, grand foyer
Gratuit

Inscription sur www.theatreducapitole.fr

Airbus Defence and Space et le Capitole : LE PARTAGE DES UNIVERS



ENTRETIEN AVEC —

Alain Frizon

Depuis avril dernier, Alain Frizon est directeur de l'établissement toulousain d'Airbus Defence and Space. Ce fleuron de l'industrie aéronautique européenne œuvre notamment au développement et à l'intégration de satellites et sous-systèmes spatiaux tels que l'instrumentation optique pour les satellites scientifiques et d'observation de la Terre ainsi qu'à la fourniture de services à partir d'images prises depuis l'espace. Univers technologique au plus haut niveau, l'établissement toulousain révèle une passion inattendue pour l'univers musical et les activités du Capitole. Nous avons rencontré en son directeur un homme pour qui, entre art industriel et art musical, la passion et l'enthousiasme sont ce qu'il y a d'essentiel à partager.

Quels sont les liens entre Airbus Defence and Space Toulouse et le Capitole ?

Nous soutenons l'Orchestre et l'Opéra depuis des décennies, par l'intermédiaire de l'association Aïda* dont nous sommes membres. Nous proposons régulièrement une soixantaine de places de concert à nos collaboratrices et collaborateurs, selon un tirage au sort et un souci d'équité. Lorsque je suis arrivé à la tête de notre établissement toulousain il y a quelques mois, j'ai découvert l'enthousiasme avec lequel les salariés fréquentent la Halle aux grains ou le Théâtre du Capitole, j'ai même rencontré de grands passionnés de musique, très en demande. Vous savez, Airbus abrite une bonne vingtaine de formations musicales de tous styles, petits orchestres classiques, chorales, groupes de jazz ou de rock, etc. Je crois que cette pratique des mélomanes est une dynamique importante, dont il faut tenir compte. Je me suis rendu compte également que les souvenirs musicaux que vous suscitez favorisent des moments de partage.

En auriez-vous un exemple ?

Dernièrement, nous avons reçu le Recteur de l'Académie de Toulouse et deux de ses collaboratrices. Très vite, la conversation s'est tournée sur votre *Bus Figaro*, ce spectacle itinérant que vous offrez aux classes de la Métropole et de la Région. Car l'une de nos collaboratrices avait elle-même vu ce spectacle. L'enthousiasme était partagé, ce fut un point d'accroche immédiat entre nous. Chez Airbus Defence and Space, nous sommes naturellement davantage portés vers l'enseignement supérieur que vers le primaire ou le secondaire, mais la démarche est comparable : nos jeunes ont besoin d'être accompagnés, il faut développer chez eux la passion et l'enthousiasme. C'est exactement cela l'important : partager l'enthousiasme. J'y suis très attaché.

Et vous personnellement ?

Je suis quant à moi novice dans le domaine de la musique classique (contrairement à mon épouse, qui suit avec intérêt les programmations du Capitole !) mais je m'y mets, non seulement parce que c'est un univers riche et intéressant, mais aussi parce qu'il faut profiter de la dynamique toulousaine et du rayonnement de nos maisons respectives : découvrir, apprendre, apprécier, et surtout nourrir et enrichir ces liens entre nos activités.



Qu'est-ce qui motive l'entretien de ces liens ?

Je crois que l'idée centrale est la passion. Les artistes et les équipes du Capitole sont des passionnés, il faut les connecter avec les passionnés dans notre activité. Bien sûr, ce sont des domaines *a priori* très éloignés. Mais les passionnés, quelle que soit leur activité, se reconnaissent et s'estiment. En outre, la passion est soutenue par un savoir-faire, artistique d'un côté et industriel de l'autre. Vous avez des artisans – nous aussi, car nous produisons beaucoup d'objets uniques et nous nous concentrons sur les sujets. La technologie est une forme d'art, un art industriel qui a des points communs avec l'art musical. Ces points communs, il faut les trouver et en prendre soin.

En quoi est-ce important ?

Le plus important, c'est le partage des univers, la connexion de mondes réputés distants les uns des autres. C'est important pour le tissu culturel, industriel et social de Toulouse-Métropole. Par exemple, je me suis rendu compte que les ateliers de décors du Théâtre étaient situés, tout comme notre implantation principale, rue des Cosmonautes. Nous avions une proximité latente, mais que peu d'entre nous connaissaient. Je crois qu'il faut développer des initiatives, des projets qui renforcent les connexions et sur lesquels nous puissions nous retrouver. C'est ce à quoi, ensemble, nous pourrions réfléchir. ■

Propos recueillis par Dorian Astor

aïda

* Aïda est l'Association des mécènes de l'Opéra national et de l'Orchestre national du Capitole de Toulouse.



« FAIRE VENIR LES JEUNES, ALLER VERS EUX »



ENTRETIEN AVEC Valérie Mazarguil

Depuis 28 ans, en partenariat avec le Rectorat de Toulouse, le service des actions culturelles et pédagogiques de l'Opéra national et de l'Orchestre national du Capitole œuvre auprès des jeunes, de l'école maternelle à l'université, pour leur faire découvrir la musique et le spectacle vivant: la magie de l'opéra, du ballet et du répertoire symphonique, mais aussi la ruche fascinante de tous les métiers artistiques et artisanaux impliqués. Non seulement les portes de l'Opéra et de l'Orchestre leur sont ouvertes, mais les deux maisons vont à leur rencontre. Qu'ils se découvrent une vocation ou simplement que leur curiosité s'éveille, les jeunes sortent transformés de ces échanges artistiques et humains. Depuis 28 ans, Valérie Mazarguil incarne ce service essentiel à la mission pédagogique et citoyenne du Capitole. Elle partage avec nous sa passion et son dynamisme.

▲ Orphée, opéra de Jean-François Verdier pour et par les enfants. Création mondiale au Théâtre du Capitole, juin 2019. © Patrice Nin

Vous êtes responsable du service des actions culturelles et pédagogiques depuis 1994: quel a été votre parcours?
Je viens de la danse. Je suis entrée à seize ans dans le Ballet de l'Opéra de Bordeaux. J'y suis restée dix ans, puis je suis arrivée au Ballet du Capitole, dont je ne suis jamais repartie! Mais à trente-deux ans, il m'a fallu réfléchir à la vie après la danse. Nicolas Joel, alors directeur artistique du Théâtre, m'a confié la production des tournées du Ballet, ce que j'ai fait pendant cinq ans. Une fois la dynamique internationale installée, la Maison m'a manqué, j'avais besoin d'y revenir. Alors il m'a confié une nouvelle mission: «Trouvez-moi le public de demain!». L'idée du service des actions culturelles et pédagogiques était née.

Quel est le rôle de ce service?
La question était: comment attirer des jeunes? L'Opéra et l'Orchestre sont des services publics, au service du public, ce qui veut dire que les jeunes qui entrent chez nous sont chez eux, dans leur maison. Le service éducatif est une passerelle entre l'extérieur et l'intérieur, il permet aux jeunes de se réapproprier une institution dont ils croient à tort qu'elle n'a pas été faite pour eux.

En coulisses

Comment se manifeste l'engagement des directions artistiques et administratives dans la mission du service?
Certaines maisons ont fait le choix de confier les rendez-vous avec les jeunes à des professeurs détachés ou au service de la communication et se contentent d'une programmation de quelques petites formes adaptées. Au Capitole, depuis la naissance du service, nous ne cessons de développer nos activités. Aujourd'hui, à l'Opéra, Christophe Ghristi développe de nombreuses missions originales de sensibilisation et d'éducation. À l'Orchestre, sous l'impulsion de son délégué général – Thierry d'Argoubet jusqu'en 2021 et, aujourd'hui, Jean-Baptiste Fra –, nous proposons tous les ans des concerts éducatifs pour des enfants de la maternelle au CM2. Depuis 2012, Christophe Mangou dirige ces concerts et accompagne la saison du jeune public en proposant, notamment des créations dédiées. Claire Roserot de Melin, notre administratrice générale, soutient activement cette politique en consacrant notamment des moyens importants à la création de spectacles pour et par les jeunes.

Quels sont vos grands souvenirs de spectacles?
J'en ai tellement! Par exemple *Der Jasager, der Neinsager* de Kurt Weill en 2012, qui a impliqué cinquante-cinq adolescents issus de dix collèges, onze lycées, l'Université Toulouse II Le Mirail et le CNR de Toulouse; *Le Petit Ramoneur* de Britten en 2014, monté par des élèves de collèges et de lycées professionnels; *Brundibar* de Hans Krása, un opéra qui avait été créé dans le camp de concentration de Terezin en 1943 et qui est devenu un symbole d'espoir et de résistance pour les écoliers et collégiens qui l'ont monté en 2016. En 2019, Christophe Ghristi a commandé au compositeur Jean-François Verdier un opéra pour et par les enfants: une centaine d'élèves de quatre écoles différentes se sont réunis pour interpréter cet *Orphée*, une expérience qui les a profondément émus. Je pourrais en citer beaucoup d'autres!

Dites-nous quelques mots des projets récents...
Pour la saison 20/21, Christophe Ghristi avait souhaité qu'une péniche navigue le long du Canal du Midi à la rencontre des villageois: cela a donné *La Péniche Offenbach*, un spectacle original à partir des musiques du célèbre compositeur. Au printemps dernier, il a voulu mettre *Le Barbier de Séville* dans un bus et le conduire d'écoles en écoles: cela a donné *Le Bus Figaro*, un opéra de poche adapté du chef-d'œuvre de Rossini. Une heure de musique, en français, avec quatre chanteurs et un accordéon! Ce spectacle, qui a tourné au printemps dans trente-quatre établissements de Toulouse-Métropole et du Gers, a bénéficié de tout le savoir-faire de l'Opéra national: des musiciens professionnels de haut niveau, des décors réalisés par notre chef d'atelier Hernán Peñuela et son équipe, des costumes puisés dans le stock de nos productions, une adaptation de la main du dramaturge de la Maison. *Le Bus Figaro* a remporté un succès si extraordinaire qu'il reprendra la route cette saison dans d'autres établissements.

Quels sont vos liens avec l'Éducation nationale?
Notre service travaille en étroite partenariat avec le Rectorat, sur la base d'une complémentarité des savoir-faire entre les enseignants et nos personnels. Nous

pouvons compter sur l'implication des recteurs, directeurs des services de l'Éducation nationale (DASEN), délégués académiques à l'éducation artistique et culturelle (DAAC), enseignants et conseillers pédagogiques. Dès le départ, avec l'inspection pédagogique régionale, nous avons conçu des projets portés par les enseignants en interdisciplinarité. Ceux-ci ont été extrêmement réactifs: l'implication et l'enthousiasme des jeunes sont des signes irréfutables du succès de leur préparation. Les enseignants ouvrent chez leurs élèves cette curiosité et ce désir qui les disposent à recevoir l'expérience. Nous leur fournissons des dossiers pédagogiques, conçus par notre attaché Michel Pertile, depuis peu en collaboration avec des enseignants de différentes disciplines détachés par le rectorat.

Quelles ont-été vos activités pendant la pandémie?
Nous ne pouvions plus accueillir d'élèves dans nos murs. Mais c'était sans compter avec la volonté de Christophe Ghristi: «S'ils ne peuvent venir à nous, allons à eux, avec une chanteuse et un piano!» Nous sommes allés dans leurs classes, à Baraqueville, Bagnères, Luchon, etc., avec les merveilleuses sopranos Céline Laborie ou Anaïs Constans! Nous sommes également allés à la rencontre de personnes âgées dans les dix EHPAD de Toulouse, grâce à l'investissement des artistes du Chœur, du Ballet et de l'Orchestre.

N'est-il pas compliqué de remplir le Théâtre du Capitole ou la Halle aux grains avec des enfants, au moment où tout le monde travaille?
C'est délicat à organiser, et sans la disponibilité de toutes nos équipes, on ne pourrait pas recevoir deux classes par jour dans les salles, les studios ou les ateliers. Chacun accepte de s'interrompre quelques instants pour leur expliquer la nature de son travail. Nos équipes ont intégré la présence des jeunes au Capitole comme une donnée naturelle, et ils font preuve d'une générosité et d'une patience sans lesquelles je ne pourrais rien organiser. C'est une incroyable synergie! ■

Propos recueillis par Dorian Astor

▼ Représentation du Bus Figaro d'après Rossini au collège Bellevue de Toulouse. Mise en scène de Frédérique Lombard, décors de Hernán Peñuela, production de l'Opéra national du Capitole. © Valérie Mazarguil



Informations pratiques



Plein tarif	PRESTIGE	CATÉGORIE 1	CATÉGORIE 2	CATÉGORIE 3	CATÉGORIE 4	Visibilité réduite
OPÉRA RUSALKA / LA BOHÈME	113 €	103 €	83 €	52 €	32 €	10 €
DÉCOUVERTE OPÉRA/ BALLET 31 DÉCEMBRE DON QUICHOTTE 31 DÉC.	82 €	75 €	57 €	36 €	25 €	10 €
BALLET ROMÉO ET JULIETTE / DON QUICHOTTE	63 €	55 €	40 €	24 €	15 €	8 €
DÉCOUVERTE BALLET/ CONCERT DE NOËL ORATORIO DE NOËL	48 €	42 €	34 €	17 €	12 €	8 €

CONCERTS

DAPHNIS ET ALCIMADURE	30 €
WEEK-END DÉCOUVERTE DVOŘÁK Chefs-d'œuvre de la musique de chambre tchèque, Dvořák et Brahms : l'amitié parfaite, À la découverte de la mélodie tchèque	10 € par concert

RÉCITALS

RAMÓN VARGAS	20 €
VIOLETA URMANA	
MIDI DU CAPITOLE	
VALENTINA FEDENEVA	5 €



Tarifs	PRESTIGE	CATÉGORIE 1	CATÉGORIE 2	CATÉGORIE 3	CATÉGORIE 4
GRANDS CONCERTS SYMPHONIQUES CONCERTS ÉVÉNEMENTS	65 €	48 €	40 €	27 €	18 €

Tarifs	ZONE 1	ZONE 2	- DE 27 ANS
CONCERTS HAPPY HOUR / CONCERTS ZYGEL	22 €	17 €	5 €

Tarifs	ADULTES	- DE 27 ANS
CONCERTS EN FAMILLE	20 €	5 €

INFORMATIONS, TARIFS ET RÉSERVATIONS SUR : www.theatreducapitole.fr - www.onct.toulouse.fr

RÉDUCTIONS

Des réductions sont accordées aux :

- abonnés
- demandeurs d'emploi
- personnes en situation de handicap
- enfants (-16 ans)
- jeunes (-27 ans)
- seniors (+65 ans) résidant à Toulouse et titulaires de la carte Mon Toulouse Senior
- titulaires de la carte Toulouse Culture
- groupes / comités d'entreprise

COMMENT RÉSERVER ?

- **Sur Internet**
www.theatreducapitole.fr
www.onct.toulouse.fr
- **Par téléphone** au 05 61 63 13 13 du mardi au samedi de 11h à 18h
- **Aux guichets**
Du Théâtre du Capitole
Du mardi au samedi de 11h à 18h
Le jour du spectacle: 1h avant le début de la représentation
- De la Halle aux grains
Le jour du spectacle: 1 heure avant le début du concert

PLACE AUX JEUNES!

TARIF ENFANT (- de 16 ans)

Une place enfant à côté de vous dans la catégorie de place de votre choix (dans la limite de 2 enfants par adulte)

- soit **-50 %** sur le plein tarif en réservation immédiate
- soit **10 €** en dernière minute avant le début du spectacle à l'Opéra
- soit **5 €** en dernière minute avant le début du concert à l'Orchestre

TARIF JEUNE (- de 27 ans)

10 € pour les spectacles de l'Opéra national du Capitole

- soit en réservation immédiate en catégorie 4
- soit en dernière minute avant le début du spectacle sur toutes les catégories de place

5 € pour les concerts de l'Orchestre national du Capitole

- soit en réservation immédiate en catégorie 4
- soit en dernière minute avant le début du concert sur toutes les catégories de place

PASS JEUNE (- de 27 ans)

20 € pour 4 spectacles au choix de l'Opéra et de l'Orchestre national du Capitole

Places uniquement en catégorie 4

PASS CULTURE

Vous avez entre 15 et 20 ans, réservez vos places avec le Pass Culture !

Rendez-vous sur l'application Pass Culture pour découvrir les offres de l'Opéra national et de l'Orchestre national du Capitole et réserver vos places d'opéras, de ballets et de concerts.

CONTACTS

Relations avec le public

Véronique Pichon Gbalou : 05 62 27 62 23
veronique.pichon@capitole.toulouse.fr

Groupes – Comités d'entreprise

Christelle Combescot : 05 62 27 62 25
ce.groupes@capitole.toulouse.fr

Service culturel - Service éducatif

Valérie Mazarguil : 05 61 22 31 32
valerie.mazarguil@capitole.toulouse.fr

Relations presse

Katy Cazalot : 05 62 27 62 08
katy.cazalot@capitole.toulouse.fr

Calendrier

● Opéra ● Ballet ● Concert / Récital / Midi du Capitole
● Concert ONCT ● Rencontres / Cinéma / Ateliers

SEPTEMBRE			
Sa. 24	20h	● L. Kuokman Chin, Tchaikovski, Strauss	Halle aux grains
Je. 29	18h	● Conférence <i>Rusalka</i>	Théâtre du Capitole
OCTOBRE			
Me. 5	18h	● Rencontre <i>Stefano Poda</i>	Théâtre du Capitole
Je. 6	20h	● <i>Rusalka</i>	Théâtre du Capitole
Ve. 7	20h	● WK Découverte Dvořák : Musique de chambre tchèque	Théâtre du Capitole
Sa. 8	15h	● WK Découverte Dvořák : Dvořák et Brahms	Théâtre du Capitole
	17h30	● WK Découverte Dvořák : Mélodie tchèque	Théâtre du Capitole
	18h	● T. Berglund Wagner, Sibelius	Halle aux grains
Di. 9	15h	● <i>Rusalka</i>	Théâtre du Capitole
Ma. 11	20h	● <i>Rusalka</i>	Théâtre du Capitole
Me. 12	12h30	● Midi du Capitole <i>Valentina Fedeneva</i>	Théâtre du Capitole
Me. 12	20h	● Concert <i>Daphnis et Alcimadure</i>	Théâtre du Capitole
Je. 13	20h	● Concert <i>Daphnis et Alcimadure</i>	Théâtre du Capitole
Ve. 14	20h	● <i>Rusalka</i> ⚡	Théâtre du Capitole
Sa. 15	AP	● Osons danser <i>Roméo et Juliette</i>	Lieu à préciser
	20h	● D. Reiland Brahms	Halle aux grains
Di. 16	AP	● Osons danser <i>Roméo et Juliette</i>	Lieu à préciser
	15h	● <i>Rusalka</i> ⚡	Théâtre du Capitole
Je. 20	9>17h	● Journée d'étude <i>La Bohème</i>	Théâtre du Capitole
Ve. 21	20h	● T. Peltokoski Vaughan Williams, Korngold, Chostakovitch	Halle aux grains
Sa. 22	18h	● Conférence <i>Roméo et Juliette</i>	Théâtre du Capitole
	19h30	● Carnet de danse <i>Roméo et Juliette</i>	Théâtre du Capitole
Di. 23	12h30	● Cours public <i>Roméo et Juliette</i>	Théâtre du Capitole
Ve. 28	20h	● <i>Roméo et Juliette</i>	Théâtre du Capitole
Sa. 29	18h	● J.-F. Zygel Mon ami Schubert	Halle aux grains
	20h	● <i>Roméo et Juliette</i>	Théâtre du Capitole
Di. 30	15h	● <i>Roméo et Juliette</i>	Théâtre du Capitole
NOVEMBRE			
Me. 2	20h	● <i>Roméo et Juliette</i>	Théâtre du Capitole
Je. 3	20h	● <i>Roméo et Juliette</i>	Théâtre du Capitole
Sa. 5	18h	● M.-A. Chen Mozart	Halle aux grains
Sa. 12	20h	● R. Trevino Ravel, Rachmaninov, Strauss	Halle aux grains
Lu. 14	20h	● Récital Ramón Vargas	Théâtre du Capitole
Je. 17	18h	● Conférence <i>La Bohème</i>	Théâtre du Capitole
	20h	● T. Sokhiev Bruckner	Halle aux grains
Sa. 19	18h	● Mon métier à l'Opéra R. Doucet, metteur en scène	Théâtre du Capitole
Ve. 25	20h	● T. Brock Ciné-concert Chaplin	Halle aux grains
Sa. 26	20h	● <i>La Bohème</i>	Théâtre du Capitole
Di. 27	15h	● <i>La Bohème</i>	Théâtre du Capitole
	17h	● T. Brock Ciné-concert Chaplin	Halle aux grains
Ma. 29	20h	● <i>La Bohème</i>	Théâtre du Capitole
Me. 30	20h	● <i>La Bohème</i>	Théâtre du Capitole
DÉCEMBRE			
Je. 1 ^{ER}	20h	● Récital Violeta Urmama	Théâtre du Capitole
Ve. 2	20h	● <i>La Bohème</i>	Théâtre du Capitole
Sa. 3	15h	● Chanter en cœur et en famille <i>La Bohème</i>	Théâtre du Capitole
	20h	● <i>La Bohème</i>	Théâtre du Capitole
Di. 4	10h45	● A. Cravero Les enfants du Levant	Halle aux grains
	15h	● <i>La Bohème</i>	Théâtre du Capitole
Ma. 6	20h	● <i>La Bohème</i>	Théâtre du Capitole
Ve. 9	20h	● D. Hindoyan Dvořák, Beethoven	Halle aux grains
Sa. 10	AP	● Osons danser <i>Don Quichotte</i>	Lieu à préciser
	20h	● Concert <i>Oratorio de Noël</i>	Théâtre du Capitole
Di. 11	16h	● Concert <i>Oratorio de Noël</i>	Théâtre du Capitole
	AP	● Osons danser <i>Don Quichotte</i>	Lieu à préciser
Je. 15	20h	● D. Slobodeniouk Adès, Rachmaninov, Stravinski	Halle aux grains
Sa. 17	18h	● Conférence <i>Don Quichotte</i>	Théâtre du Capitole
	19h30	● Carnet de danse <i>Don Quichotte</i>	Théâtre du Capitole

Di. 18	12h30	● Cours public <i>Don Quichotte</i>	Théâtre du Capitole
	15h	● Atelier Danse <i>Don Quichotte</i>	Théâtre du Capitole
Je. 22	20h	● <i>Roméo et Juliette</i>	Théâtre du Capitole
Ve. 23	20h	● <i>Roméo et Juliette</i>	Théâtre du Capitole
Di. 25	17h	● <i>Roméo et Juliette</i>	Théâtre du Capitole
Ma. 27	20h	● <i>Roméo et Juliette</i>	Théâtre du Capitole
Me. 28	20h	● <i>Roméo et Juliette</i>	Théâtre du Capitole
Je. 29	20h	● <i>Roméo et Juliette</i>	Théâtre du Capitole
Ve. 30	20h	● <i>Roméo et Juliette</i>	Théâtre du Capitole
	20h	● L. Kuokman Nouvel An à Broadway	Halle aux grains
Sa. 31	20h	● <i>Roméo et Juliette</i>	Théâtre du Capitole
	20h	● L. Kuokman Nouvel An à Broadway	Halle aux grains
JANVIER			
Di. 1 ^{ER}	18h	● L. Kuokman Nouvel An à Broadway	Halle aux grains





OPÉRA
NATIONAL
CAPITOLE
TOULOUSE

OPÉRA **RUSALKA**

FRANK BEERMANN DIRECTION MUSICALE

STEFANO PODA MISE EN SCÈNE

ORCHESTRE NATIONAL DU CAPITOLE

CHŒUR DE L'OPÉRA NATIONAL DU CAPITOLE

6, 11 ET 14 OCTOBRE – 20H

9 ET 16 OCTOBRE – 15H

DVOŘÁK DANS TOUS SES ÉTATS!

WEEK-END DÉCOUVERTE 3 CONCERTS

CHEFS-D'ŒUVRE DE LA MUSIQUE DE CHAMBRE TCHÈQUE
VENDREDI 7 OCTOBRE - 20H

DVOŘÁK ET BRAHMS : L'AMITIÉ PARFAITE
SAMEDI 8 OCTOBRE - 15H

À LA DÉCOUVERTE DE LA MÉLODIE TCHÈQUE
SAMEDI 8 OCTOBRE - 17H30

VENTE EN LIGNE SUR : WWW.THEATREDUCAPITOLE.FR - 05 61 63 13 13

Au cœur de
votre quotidien