

VIVACE!

Opéra national du Capitole

LUCIA DI LAMMERMOOR,
BEL CANTO ABSOLU

L'ÉVÉNEMENT WEINBERG :
LA PASSAGÈRE

ELISABETH LEONSKAJA
ET LE QUATUOR DANEL

ARMIDE,
OU LULLY COURONNÉ

BALLET DU CAPITOLE :
TROIS CYGNES

Orchestre national du Capitole

MARKUS POSCHNER,
CITOYEN DU MONDE

GIEDRĖ ŠLEKYTĖ, LA BALTE QUI MONTE

POULENC SACRÉ PAR JOSEP PONS

MICHELE SPOTTI ENTRE FRANCE
ET ITALIE

UNE NUIT AUX OSCARS

TARMO PELTOKOSKI
ET L'ÂME POLONAISE

MARTIN FRÖST, LA CLARINETTE
AU SOMMET

Furioso

TROIS CYGNES

BALLET DE L'OPÉRA NATIONAL DU CAPITOLE
LES ÉTOILES, LES SOLISTES ET LE CORPS DE BALLET

13, 14, 17, 18 ET 19 MARS - 20H
15 MARS - 15H

THÉÂTRE DU CAPITOLE

TARIFS DE 8 À 49 €
opera.toulouse.fr / 05 61 63 13 13

CHORÉGRAPHIE
NICOLAS BLANC
JANN GALLOIS
IRATXE ANSA & IGOR BACOVICH

MUSIQUE
RAUTAVAARA / CLYNE, YOM, BELTON

Au cœur de
votre quotidien

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
Clémence Foucher
Mathilde Serraille
Carole Teulet

Conception graphique
et mise en page
■ Studio Pastre

Imprimerie Toulouse Métropole

IMPRIMERIE VERT

Licences
L-D-22-7910
L-D-22-8180
L-D-22-8140
L-D-22-7776

© Opéra national et Orchestre
national du Capitole 2026

Couverture : Lucia di Lammermoor,
mise en scène Nicolas Joel,
Théâtre du Capitole, 2017. © Patrice Nin

VIVACE !

N° 24 / JANVIER > MARS 2026

4 **ORCHESTRE**
CITOYEN DU MONDE
Entretien avec Markus Poschner



7 L'OPÉRA QUI DÉFIE L'OUBLI
8 REPRÉSENTER L'IRREPRÉSENTABLE
Entretien avec Johannes Reitmeier
10 LE LANGAGE DE L'HUMANITÉ
Entretien avec Francesco Angelico

12 **CONCERT**
DÉCOUVRIR UNE CIVILISATION ENFOUIE
LES QUATUORS DE WEINBERG
Entretien avec Marc Danel

14 TEL QU'APPARAÎT CHOSTAKOVITCH...
Entretien avec Elisabeth Leonskaja

16 **ORCHESTRE**
CHOSTA, RANGE TA CHAMBRE !
Par Jean-François Zygel

17 **MIDI DU CAPITOLE**
VOIX LYRIQUES, VOIX D'AFRIQUE
Entretien avec Patricia Djomseu

18 **ORCHESTRE**
LA BALTE QUI MONTE
Entretien avec Giedrė Šlekytė

20 SACRÉ POULENC
Gloria et Stabat Mater

22 MAÎTRE DE SON DESTIN
Entretien avec Michele Spotti

24 **OPÉRA**
Lucia di Lammermoor

25 LE BEL CANTO À LA FOLIE
26 L'ABSOLU DU MÉLODRAME ROMANTIQUE
LUCIA, OU LA TECHNIQUE TRANSCENDÉE
Entretien avec Jessica Pratt
28 LES MILLE DÉFIS DE LUCIA
Entretien avec Giuliana Gianfaldoni
29 L'ÉCLAT DU PACIFIQUE
Portrait de Pene Pati par Vincent Agrech

30 **ORCHESTRE**
QU'EST-CE QU'ON SE « MARE » !
Entretien avec Maëlle Mietton & Wafae Ababou

31 **MIDI DU CAPITOLE**
MIDI À BROOKLYN
Entretien avec Zachary Wilder

32 **ORCHESTRE**
MÉMOIRES D'UN OSCAR
Entretien avec Gabriel Yared

34 **BALLET**
Trois cygnes
REVISITER LE LAC

35 TROIS CYGNES, MILLE QUESTIONS
Par Beate Vollack

37 CANTUS CYGNUS
Entretien avec Nicolas Blanc

38 INCANTATION
Entretien avec Jann Gallois

39 BLACKBIRD
Entretien avec Igor Bacovich & Iratxe Ansa

40 DONNER VIE À UNE IMAGE
Entretien avec Silke Fischer

42 **ORCHESTRE**
CHOPIN, ET AU-DELÀ LE VOYAGE POLONAIS
DE TARMO PELTOKOSKI

44 MA MÈRE L'OYE EN FAMILLE
Entretien avec Ève et Léa Sarfati

46 **OPÉRA**
Armide
L'APOGÉE DE LA TRAGÉDIE EN MUSIQUE

47 DANS LES PAS DE LULLY
Entretien avec Vincent Dumestre

49 STÉPHANIE D'OUSTRAC OU LE DÉPASSEMENT
DE SOI

50 **ORCHESTRE**
DOUBLE FÊTE POUR UNE ANCHE SIMPLE
Par Vincent Agrech
Entretien avec David Minetti

51 L'AFFRANCHI
Portrait de Martin Fröst

52 CROQUE-NOTES EXPOSITION
Entretien avec Luc Perillat

54 **PARTENAIRE**
LES LABORATOIRES PIERRE FABRE
ENTRENT DANS LA DANSE
Entretien avec Pierre-Jean Rey

56 **EN COULISSES**
L'ATELIER LA FABRIQUE DU SPECTACLE
REINVENTÉE À MONTAUDRAN

58 **ACTIONS ÉDUCATIVES**
CAP SUR CAP' DÉMOS!
Entretien avec Lamar Elias

60 DÉCOUVREZ LES RENDEZ-VOUS DU TRIMESTRE

62 **INFORMATIONS PRATIQUES**
TARIFS – COMMENT RÉSERVER ? – CONTACTS

63 CALENDRIER



CITOYEN DU MONDE

L'Orchestre national du Capitole convie pour la première fois le chef allemand Markus Poschner. Formé par deux maîtres britanniques, Sir Roger Norrington et Sir Colin Davis, il réalise un beau parcours en Europe, avec des postes en Allemagne, en Autriche et en Suisse, et s'apprête à ouvrir un chapitre américain avec une nomination récente à l'Orchestre symphonique de l'Utah. En évoquant les pièces choisies pour le programme du 16 janvier, il révèle également une vision pleine de hauteur et de conviction sur le métier de chef d'orchestre et l'art musical.

ENTRETIEN AVEC

Markus Poschner

▲ Markus Poschner. © Kaupo Kikkas

► Raminta Šerkšnytė © Modestas Ežerskis

Événement pour les Toulousains, ils vont assister à une première française sous votre direction. Qu'est-ce qui vous a amené à choisir cette œuvre, intitulée *Midsummer Song* ?

Je connais la compositrice Raminta Šerkšnytė depuis un certain temps, et j'ai mis beaucoup de ses pièces à mon répertoire. Elle représente pour moi l'une des artistes les plus passionnantes de notre temps. Elle vient de Lituanie, donc de la culture balte. C'est un univers que j'affectionne particulièrement : j'apprécie les paysages somptueux de ce territoire, autant que les histoires et les contes qui le peuplent. L'idée de nature, ce qu'elle signifie, compte énormément pour les personnes qui y vivent. Bien sûr, le titre *Midsummer Song* (Chanson du milieu de l'été) ouvre une fenêtre sur l'œuvre, et vous pouvez tout simplement savourer sa belle atmosphère. La description de la nature s'y inscrit dans la lignée de Beethoven avec sa « *Pastorale* » : elle exprime nos sensations et nos émotions, plus qu'elle ne décrit purement les éléments. On lit entre les notes un profond désir de paix, et une exploration de notre monde intérieur.

***Midsummer Song* date de 2009 : il peut être intimidant pour le public de voir une pièce aussi récente au programme, tant certaines œuvres contemporaines peuvent se montrer difficiles...**

Absolument, mais Raminta Šerkšnytė a un instinct très sûr dans la façon dont elle prend les auditeurs par la main pour les emmener d'un point à un autre. J'admire son approche si accueillante de la musique. Sa composition reste complexe – il ne faut pas s'attendre à de l'*easy-listening* ! Je pose cette question, très basique : qu'est-ce que le public doit retirer du concert ? La plus belle chose à apprendre, c'est d'ouvrir ses oreilles, de se montrer curieux à de nouveaux sons, de nouvelles sensations, de nouvelles émotions. La musique reflète notre société et notre communauté. Elle nous est nécessaire : sans elle, sans l'art en général, nous ne serions pas des êtres humains. Il est de notre devoir de confronter le public à des œuvres contemporaines, et d'essayer de créer des ponts, sans trop perturber non plus... même quand une œuvre est choquante, c'est bien souvent parce que notre réalité l'est. Mon but est d'ouvrir les oreilles et les esprits.



Avec le *Concerto n° 2* de Mendelssohn et la *Symphonie n° 4* de Brahms, vous abordez en revanche des pièces bien connues du public.

Il ne se passe pas une journée sans que le concerto de Mendelssohn soit joué quelque part dans le monde. Les « tubes » de ce genre sont toujours à haut risque. Plus nous croyons connaître les œuvres, plus nous devons nous plonger profondément dans leur partition pour en retrouver l'essence. Cela demande en réalité plus d'énergie !

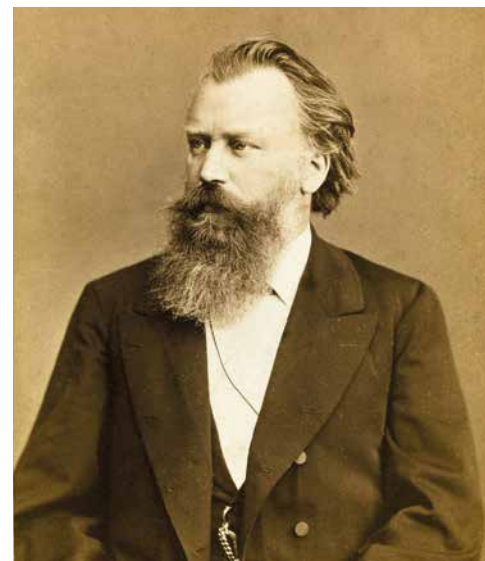


▲ Portrait de Felix Mendelssohn par Eduard Magnus, 1844. Archives de la Bibliothèque nationale prussienne, Berlin.

La *Quatrième* de Brahms représente un pilier comparable à la *Neuvième* de Beethoven ou à la « *Jupiter* » de Mozart. Brahms avait bien conscience de l'importance de son œuvre. Il était clair pour lui qu'il avait tout dit, puisqu'il a vécu douze ans après cette symphonie, restée sa dernière. L'inspiration de Bach, et des *Variations Goldberg*, y est prégnante. Ce n'est pas qu'un sommet technique, ses mélodies et son expressivité incroyables en font un chef-d'œuvre inégalé à mes yeux. Après l'avoir dirigée de nombreuses fois, partout dans le monde, j'ai hâte de découvrir comment elle va sonner avec l'Orchestre du Capitole.

Sur votre site internet, on vous entend jouer du jazz au piano, et même improviser sur une symphonie de Beethoven !

C'est comme ça que j'ai commencé : pianiste de jazz ! Je ne comprends pas vraiment la manie de coller des étiquettes sur les



▲ Johannes Brahms photographié par Fritz Luckhardt vers 1885. Wien Museum.

CHAD HOOPES, PETIT PRODIGE DEvenu GRAND

Né en Floride, Chad Hoopes a commencé le violon à l'âge de trois ans à Minneapolis. Cette ville du Minnesota se trouve tout près de Saint Paul, où naquit et grandit Francis Scott Fitzgerald, auteur de la nouvelle fantastique *L'Étrange Histoire de Benjamin Button*. À l'instar de ce personnage dont l'existence commence par la fin pour aller vers l'enfance, le violoniste a été un grand très jeune, remportant le concours Yehudi Menuhin dans la catégorie juniors en 2008. Il semble aussi remonter le cours du temps au fil de ses programmes toulousains, avec des œuvres allant à rebours chronologiquement : d'abord les concertos de deux compositeurs contemporains, celui de John Adams en 2016, puis la première française de celui de Qigang Chen en 2018. Viennent ensuite deux pièces majeures du vingtième siècle, le concerto de Korngold et *The Lark Ascending* de Vaughan Williams, sous la direction de Tarmo Peltokoski. C'est cette fois-ci une pièce emblématique du romantisme qu'il va interpréter, avec le *Concerto en mi mineur* de Mendelssohn. Si tout virtuose se doit d'avoir ce classique dans les doigts, c'est aussi une des pièces favorites de Chad Hoopes, qui l'a gravée sur son premier enregistrement, sorti en 2014. Il a exprimé le rêve d'apporter sa contribution à l'héritage particulièrement riche de ce concerto. Auprès de l'Orchestre du Capitole qui fait partie de ses fidèles partenaires musicaux, le prodige devenu interprète aguerri va certainement montrer que son rêve devient réalité.

▲ Chad Hoopes © Jiyang Chen



M.S.

interprètes : il n'y a que la bonne musique et la mauvaise. Je cherche depuis longtemps à joindre les univers du classique et du jazz, même si ce n'est pas forcément évident à première vue. En réalité, les liens sont nombreux. Prenez Bruckner : il improvisait génialement à l'orgue ! Actuellement, la tendance veut que vous soyez un bon musicien si vous savez lire et produire une musique, mais restituer un texte musical n'est pas suffisant. Chacun doit trouver sa musique intérieure. Le jazz représente cette liberté, qui me guide.



▲ Markus Poschner. © VolkerWeihbold

LES GRANDS CONCERTS
SYMPHONIQUES

Markus Poschner Direction
Chad Hoopes Violon
Orchestre national du Capitole

VENDREDI 16 JANVIER, 20H
HALLE AUX GRAINS
Durée : 1h50
Tarifs de 8 à 68€

RAMINTA ŠERKŠNYTĖ (1975-) *Midsummer Song* (création française)

FELIX MENDELSSOHN (1809-1847) *Concerto pour violon n° 2*

JOHANNES BRAHMS (1833-1897) *Symphonie n° 4*

Unanims!
Avec les compositrices

Propos recueillis par Mathilde Serraille

La Passagère

L'OPÉRA QUI DÉFIE L'OUBLI

L'Opéra national du Capitole rend hommage à Mieczysław Weinberg, l'un des plus grands compositeurs du XX^e siècle, longtemps maintenu dans l'ombre par la censure soviétique. Avec La Passagère, chef-d'œuvre lyrique composé en 1968 mais censuré puis oublié pendant quarante ans, le public toulousain découvrira pour la première fois en France un opéra bouleversant sur la mémoire d'Auschwitz, porté par la production primée du Tiroler Landestheater d'Innsbruck. En prélude, un concert exceptionnel réunira la grande pianiste Elisabeth Leonskaja et le Quatuor Danel autour de la musique de chambre de Weinberg et de son ami Chostakovitch. Deux événements complémentaires pour explorer l'œuvre d'un compositeur injustement oublié, témoin des tragédies de son siècle.



WEINBERG, LE GÉNIE RETROUVÉ

L'EXIL ET LA MÉMOIRE

Longtemps maintenu dans l'ombre, Mieczysław Weinberg retrouve aujourd'hui progressivement sa place parmi les plus grands compositeurs du XX^e siècle. Son œuvre immense et prolifique – vingt-six symphonies, dix-sept quatuors à cordes, sept opéras, des musiques de film, etc. – fait l'objet depuis une quinzaine d'années d'une redécouverte internationale qui révèle une voix d'une originalité puissante.

Né en 1919 à Varsovie dans une famille juive, il fuit l'invasion nazie en 1939. Sa famille sera exterminée. Réfugié en URSS, il envoie en 1943 sa première symphonie à Chostakovitch qui l'invite aussitôt à Moscou. Cette rencontre scelle une amitié de trente ans et des échanges artistiques exceptionnels. Mais l'exil soviétique ne le protège guère : persécuté sous Staline, emprisonné en 1953, censuré jusqu'à sa mort en 1996, Weinberg compose néanmoins avec une prodigieuse énergie.

Au début des années 1960, Chostakovitch lui recommande le roman *La Passagère* de Zofia Posmysz, survivante polonaise d'Auschwitz. L'audace narrative frappe Weinberg : une ancienne gardienne SS, en croisière avec son mari, reconnaît soudain parmi les passagers une détenue qu'elle croyait avoir laissée mourir à Auschwitz quinze ans plus tôt. Le passé resurgit, implacable, sous forme de flashbacks de l'époque du camp. Cette exploration de la mémoire et de la culpabilité offre à Weinberg la matière d'une œuvre où se rejoignent son histoire personnelle et une interrogation sur la possibilité même de représenter l'irreprésentable. En 1967, il compose son premier grand opéra. Il a 48 ans.

UNE DRAMATURGIE DE LA MÉMOIRE

Avec le librettiste Alexandre Medvedev, Weinberg transpose avec virtuosité la structure en flashbacks du roman : le paquebot et Auschwitz s'entrelacent dans une vertigineuse dramaturgie de la mémoire. Chaque personnage s'exprime dans sa



▲ Weinberg en 1970. Photo fournie par Tommy Persson © Olga Rakhalskaya

langue maternelle – allemand, polonais, russe, français, yiddish. Cette tour de Babel concentrationnaire crée une puissante universalité poétique.

Musicalement, Weinberg déploie une palette stylistique d'une richesse stupéfiante. Aux divertissements du paquebot – jazz parodique, valse de salon – s'opposent les profondeurs tragiques du camp où se mêlent idiomes folkloriques slaves, chants liturgiques hébraïques, plaintes déchirantes. Le chœur, à la manière du théâtre grec, incarne la conscience collective des victimes. Citations et réminiscences tissent un réseau intertextuel qui inscrit *La Passagère* dans la lignée des grandes œuvres engagées du XX^e siècle.

DE LA CENSURE À LA RÉSURRECTION

En 1968, l'opéra est prêt pour le Bolchoï. La censure soviétique le refuse pour cause d'« humanisme abstrait », formule commode pour dissimuler les vraies raisons : l'accent sur la souffrance juive dérange un régime qui entend monopoliser le récit du sacrifice

contre le nazisme. L'antisémitisme d'État sous Brejnev fait le reste. Chostakovitch intervient, sans succès. Weinberg mourra en 1996 sans avoir entendu son œuvre.

2010 : le festival de Bregenz révèle enfin *La Passagère* au monde. Zofia Posmysz et Alexandre Medvedev sont dans la salle. La réception enthousiaste lance la carrière internationale de l'opéra. De Varsovie à Chicago, l'œuvre s'impose comme l'événement mémoriel et artistique que quarante ans de censure avaient voulu faire taire.

En 2022, le Tiroler Landestheater d'Innsbruck propose une nouvelle approche qui fera date. Johannes Reitmeier signe une mise en scène virtuose qui résout brillamment le défi de la double temporalité. En 2023, cette production de *La Passagère* est distinguée « meilleure production d'opéra » par le Prix autrichien du Théâtre musical.

C'est cette production que l'Opéra national du Capitole accueille en janvier 2026 pour offrir à *La Passagère* sa création française, et aux Toulousains un ouvrage lyrique majeur du XX^e siècle. Enfin. ■

Dorian Astor
Dramaturge de l'Opéra national du Capitole

REPRÉSENTER L'IRREPRÉSENTABLE

ENTRETIEN AVEC

Johannes Reitmeier



DR

Formé à Munich, le metteur en scène allemand Johannes Reitmeier a dirigé pendant onze ans le Tiroler Landestheater d'Innsbruck, après avoir été intendant à Kaiserslautern où il avait initié une série remarquée d'opéras de compositeurs persécutés par les nazis. C'est riche de cette expérience qu'il a créé en 2022 sa propre mise en scène de *La Passagère* de Weinberg, couronnée par le Prix autrichien du théâtre musical. Une production qui interroge la mémoire et le témoignage de l'horreur absolue, mais aussi le pouvoir de l'art lyrique à représenter l'irreprésentable. Cette *Passagère* arrive aujourd'hui à Toulouse portée par une vision mûrie au fil des années.



▲ ci-dessous et en page de droite : *La Passagère*, mise en scène Johannes Reitmeier, Tiroler Landestheater d'Innsbruck, Autriche, 2022. © Birgit Guffler.

Comment avez-vous découvert *La Passagère* ?

C'était lors de la création mondiale scénique au Festival de Bregenz en 2010, dans la mise en scène de David Pountney. Ce fut un événement extrêmement marquant. Une expérience très émouvante, excellentement mise en scène et très bien distribuée. J'ai trouvé cette alternance entre les scènes sur le bateau et ce basculement rapide vers les scènes dans le camp d'extermination dramaturgiquement très habile et impressionnante. Cet opéra ne laisse personne indifférent, surtout sur le plan émotionnel. On sort de cette œuvre dans un état de profonde sidération.

Comment votre propre production est-elle née à Innsbruck ?

Nous avons longuement discuté de cet opéra au Théâtre régional du Tyrol, mais c'est finalement mon successeur à la direction de l'opéra, Michael Nelle, qui a fait pencher la balance et a proposé l'œuvre pour ma dernière saison là-bas. J'avais un immense respect pour cette pièce et j'ai longuement réfléchi pour savoir si je pouvais, si je devais prendre en charge la mise en scène. Mais en fin de compte, c'était la bonne décision. Ce fut un travail marquant. La production a connu beaucoup de succès, de très bonnes critiques et nous avons reçu le Prix autrichien du théâtre musical pour la meilleure production.

Ce n'est pas évident pour une maison de la taille du Théâtre régional du Tyrol, en concurrence avec les grandes institutions autrichiennes.

Comment le public a-t-il réagi ?

Il s'est montré profondément touché par l'œuvre. On sent toujours à la fin d'un acte ou de l'opéra que les gens réagissent avec beaucoup d'émotion, que les applaudissements sont d'abord hésitants, puis ne grossissent qu'au moment des saluts des interprètes. J'ai vraiment eu le sentiment que le public était saisi et peut-être même choqué par la monstruosité de ce qui est représenté. Je pense que l'Allemagne et l'Autriche luttent encore aujourd'hui avec le fardeau de l'Histoire, que c'est encore un sujet brûlant pour nous. Le travail de mémoire sur cette période n'est peut-être pas encore achevé.

Représenter la Shoah artistiquement, est-ce possible, voire légitime ?

On se demande toujours s'il est vraiment possible de représenter la Shoah d'une manière artistique quelconque. Sur scène, on n'y parvient qu'avec des succès très variables. Mais l'opéra de Weinberg représente cette histoire de manière si impérieuse, si immédiate, avec une musique si remarquable, que la démarche de mise en scène s'en trouve légitimée – si bien sûr elle arrive à se hisser à la hauteur de l'œuvre.

Comment avez-vous concrètement représenté Auschwitz ?

Avec mon scénographe Thomas Dörfler, nous avons longuement réfléchi à la façon de relier les deux lieux scéniques – d'un côté le paquebot, de l'autre le camp d'Auschwitz. Les changements de scène sont très rapides, très abrupts, donc on n'a pas le temps pour un changement de décor. Nous sommes arrivés à une solution sculpturale, une grande installation qui montre d'un côté l'architecture du navire, et en même temps ses entrailles : c'est là que se dressent les baraquements, jonchés de vêtements, de chaussures. Un amas, une mer de vestiges des déportés, comme on peut le voir dans l'exposition permanente à Auschwitz. Par ailleurs, je voulais absolument m'attacher aux destins individuels. Il ne s'agit pas seulement d'un message politique ; il est très important de prendre chacun des personnages au sérieux, de rendre à chacun d'eux son propre destin. Dans cet opéra, chacune des détenues réagit de manière différente au tragique de sa situation, c'est cela qu'il faut raconter.

Depuis Innsbruck, votre vision a-t-elle évolué pour la reprise à Toulouse ?

Mon regard a certainement mûri. Entre-temps, j'ai enrichi mes lectures sur cette période, j'ai lu et relu des témoignages oculaires ; j'ai aussi visité d'autres mémoriaux de camps de concentration, pour laisser agir sur moi leur empreinte angoissante. Et ainsi l'image s'est affinée. Mais il est toujours important de développer à chaque fois le spectacle avec les interprètes



de la production. On ne peut pas plaquer aveuglément une mise en scène, on doit toujours former quelque chose à partir du caractère des artistes. C'est ainsi qu'on découvre constamment de nouveaux aspects.

Qu'attendez-vous du public français ?

Je crois qu'un public français aura forcément un regard un peu différent sur cette production que le public germanique. La France a, après tout, souffert elle aussi de la terreur national-socialiste. Il y a d'ailleurs une Française, Yvette, parmi les personnages. Peut-être le public français portera-t-il sur ces événements un regard plus historique,

un peu plus distancié qu'en Allemagne ou en Autriche. Je sais que le public toulousain est très connaisseur en matière de musique, et curieux des œuvres rares. Je suis sûr que *La Passagère* suscitera intérêt et émotion.

En quoi est-ce important de donner *La Passagère* aujourd'hui ?

L'œuvre résonne de nos jours de manière effrayante. Dans toute l'Europe, nous sommes exposés à des courants d'extrême-droite très inquiétants. La négation de la Shoah va bon train, les violences antisémites augmentent, des minorités sont discriminées et agressées. Dans ce contexte, l'opéra de Weinberg est un rempart contre l'oubli.

Que pensez-vous de la musique de *La Passagère* ?

La diversité stylistique de cet opéra est prodigieuse : on y trouve à la fois un langage de musique contemporaine, des échos de Chostakovitch, des citations classiques, mais aussi des séquences qui travaillent avec la musique de divertissement, la musique de danse, la musique populaire... Vocalement, les passages *parlando* alternent avec des moments d'un grand lyrisme. C'est vraiment une partition incroyablement riche et variée, de la plus haute exigence pour les interprètes. Et puis, au-delà de la mémoire et du témoignage, la tension narrative, dramatique et musicale est à couper le souffle. *La Passagère* est un véritable opéra, de part en part. Un grand opéra, qui appartient de plein droit à l'histoire de l'art lyrique. ■

Propos recueillis et traduits de l'allemand par Dorian Astor

L'ACTION

1960. Sur un paquebot de luxe en route vers le Brésil, Lisa et Walter Kretschmer savourent une seconde lune de miel. Walter vient d'être nommé diplomate, tout semble parfait pour le couple allemand. Soudain, Lisa croit reconnaître parmi les passagers une femme qu'elle pensait morte depuis quinze ans : Marta. Ce choc déclenche une série de flashbacks vertigineux. Lisa se voit contrainte de révéler à son mari son passé soigneusement dissimulé : elle a été gardienne SS à Auschwitz sous le nom d'Anneliese Franz. Les scènes du camp surgissent, implacables. On découvre Marta, prisonnière polonaise d'une dignité inébranlable qui fascine et irrite sa geôlière. Dans l'univers concentrationnaire, Marta retrouve Tadeusz, son fiancé musicien. Leur amour devient un rempart contre la déshumanisation. Lisa tente de les manipuler, de briser leur résistance morale. Mais face à l'intégrité du couple, ses manœuvres échouent. Le drame bascule lors d'un « concert » organisé par le commandant du camp... ■



▲ Zofia Posmysz, future autrice du roman *La Passagère* (1962), photographiée par Wilhelm Brasse à son arrivée à Auschwitz en 1942. © Musée national Auschwitz-Birkenau, Pologne.



ENTRETIEN AVEC

Francesco Angelico

▲ Francesco Angelico © Giancarlo Pradelli

Vous souhaitiez depuis longtemps diriger *La Passagère* de Weinberg, pour quelles raisons ?

Quand Christophe Ghristi m’a proposé ce projet, j’étais vraiment très heureux parce que j’ai toujours été un grand admirateur de la musique de Weinberg sans avoir encore eu l’occasion de diriger ses œuvres. J’ai joué quelques pièces comme violoncelliste à l’époque, mais j’ai toujours été fasciné par sa production symphonique. Son œuvre lyrique est également extraordinaire, et en particulier *La Passagère*, son premier opéra. Je suis toujours frappé par son style et par son courage artistique. En ces temps où nos sociétés sont très fracturées, où nos nations s’opposent et nos civilisations s’affrontent, un opéra où l’on parle toutes les langues mais un seul langage – celui de l’humanité – porte un message tout particulièrement important.

Le thème de cet opéra – et notamment la représentation d’Auschwitz sur scène – pose des questions particulièrement difficiles. Pensez-vous que l’art puisse représenter de tels sujets ?

C’est très intense et procure bien sûr un sentiment de malaise. Mais c’est justement le courage qu’avait Weinberg, et c’est le courage que nous devons avoir aussi : regarder notre passé en face et, à travers l’art, accepter cela comme une partie de notre propre histoire. Auschwitz appartient à tous les êtres humains. Ce qu’il y a de plus fort dans cet opéra, c’est qu’on parle bien sûr de cet enfer indescriptible qu’était Auschwitz, mais on

parle plus encore des êtres humains qui y étaient. Je crois qu’on ne peut représenter Auschwitz qu’en dehors de toute tentative de rédemption (ce qui a été l’erreur à mon sens d’un film comme *La vita è bella* de Benigni). Je crois que *La Passagère* au contraire nous laisse dans un état de profond malaise, et il doit en être ainsi. L’œuvre reste ouverte : il n’y a pas de solution, pas d’excuse, pas de réconfort.



▲ et en page de droite : *La Passagère*, mise en scène Johannes Reitmeier, Tiroler Landestheater d’Innsbruck, Autriche, 2022. © Birgit Gufler. / Johannes Reitmeier. DR

Weinberg a été redécouvert ces dernières années, mais reste encore méconnu. Comment situez-vous sa place dans l’histoire musicale, notamment par rapport à Chostakovitch ?

Weinberg est l’objet d’une renaissance, mais il reste beaucoup à faire. La comparaison constante avec Chostakovitch ne lui rend pas service, comme s’il s’agissait d’un épigone. Weinberg avait sa propre personnalité, unique et forte, et il n’a pas moins influencé Chostakovitch que l’inverse. C’était un échange très productif et au plus haut niveau entre les deux. Quand Chostakovitch est parti enseigner à Leningrad, il a apporté deux partitions comme matériel d’étude: le *War Requiem* de Britten et la *Sixième Symphonie* de Weinberg – preuve que Chostakovitch reconnaissait la singularité et l’importance de son ami.

Comment abordez-vous le travail sur la partition de *La Passagère* ?

La première étape, c’est le livret. Je me suis beaucoup occupé du texte, des personnages, des différentes langues qui y coexistent. Puis j’essaie de trouver la grande structure, ce qui est difficile avec Weinberg parce qu’il a tout une pluralité de langages musicaux. Dans *La Passagère*, il utilise la musique de salon, le jazz, la musique folklorique, le dodécaphonisme, la musique de film, du grand orchestre jusqu’à la voix seule, de nombreuses citations – jusqu’à Schubert et Bach. Pour décrire ce monde indescriptible, il avait besoin de tous les langages possibles. Le plus difficile est de

maintenir ces éléments ensemble sans jamais relâcher la tension et l’unité dramaturgiques.

Que conseilleriez-vous à un spectateur qui va découvrir *La Passagère* ?

D’écouter cet opéra comme n’importe quel autre opéra, car *La Passagère* est un vrai et grand opéra. Elle est si immédiatement puissante qu’on n’a besoin d’aucune préparation particulière, il faut juste rester ouvert. On aura un peu la même expérience bouleversante qu’en entendant par exemple le *Wozzeck* de Berg ou *Le Viol de Lucrèce* de Britten, deux pièces qui ont eu, je crois, un grand succès au Capitole ces dernières saisons.

Vous retrouvez l’Orchestre national du Capitole après *Mefistofele* (2023) et travaillez avec des chanteurs familiers de ce répertoire. Quelles sont vos attentes pour cette collaboration ?

Avec *Mefistofele*, j’ai découvert l’incroyable flexibilité et la magnifique qualité de l’Orchestre du Capitole. Bien que cette œuvre leur fût totalement inconnue, ils étaient très ouverts et souples. Ce sera un grand plaisir de travailler avec eux sur Weinberg. Pour les chanteurs, c’est un défi énorme : non seulement chanter dans des langues différentes – allemand, anglais, russe, yiddish, tchèque, polonais, français ! – mais surtout incarner des personnages psychologiquement éprouvants. Mais nous aurons une magnifique distribution. À titre personnel, je me réjouis de retrouver Nadja Stefanoff qui chantera Marta – une chanteuse et comédienne renversante que j’ai déjà vue dans ce rôle et qui m’a profondément touché.

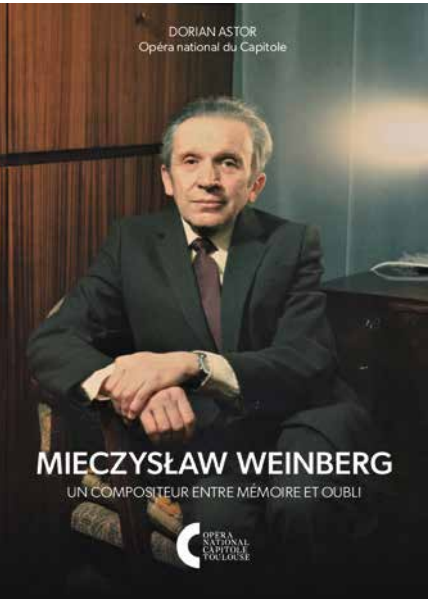
Cette production marque la première française de *La Passagère*. Quelle signification donnez-vous à cet événement ?

C’est un honneur et une énorme responsabilité de diriger cette œuvre pour la première fois en France. Je crois que les Français l’accueilleront avec une grande admiration et émotion, comme partout ailleurs. Bien sûr, dans l’espace germanophone, *La Passagère* soulève d’autres questions délicates pour la mémoire nationale. Mais c’est un événement pour tous les publics, en tant qu’êtres humains. Mon souhait le plus profond serait que nous autres Européens, à travers cette œuvre d’un compositeur



POUR ALLER PLUS LOIN

Vous souhaitez approfondir votre connaissance de Weinberg et de *La Passagère* ? L’Opéra national du Capitole met à votre disposition un dossier complet de 30 pages rédigé par Dorian Astor : biographie détaillée du compositeur, genèse de l’opéra, analyse de l’œuvre lyrique et de la musique de chambre, présentation du roman de Zofia Posmysz, contexte historique et esthétique. Un document de référence pour découvrir l’un des plus grands compositeurs du XX^e siècle.



Accessible également sur opera.toulouse.com



juif-polonais-soviétique sur la plus grande catastrophe de tous les temps, réfléchissons plus clairement à notre identité commune – et aux dangers indescriptibles de la guerre. ■

Propos recueillis par Dorian Astor

Opéra

LA PASSAGÈRE

MIECZYŚLAW WEINBERG (1919-1996)
POUR LA PREMIÈRE FOIS EN FRANCE
NOUVELLE PRODUCTION

23, 27 ET 29 JANVIER, 20H
25 JANVIER, 15H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée : 3h avec entracte
Tarifs de 10 à 90€

Passazhírka
Opéra en deux actes et un épilogue
Livret d’Alexandre Medvedev, d’après le roman de Zofia Posmysz
Composé en 1968, créé en version de concert le 25 décembre 2006 au Théâtre de musique Stanislavski et Nemirovich-Danchenko de Moscou et en version scénique le 21 juillet 2010 au festival de Bregenz

Francesco Angelico *Direction musicale*
Johannes Reitmeier *Mise en scène*
Thomas Dörfler *Scénographie*
Michael D. Zimmermann *Costumes*
Ralph Kopp *Lumières*

Anaik Morel *Lisa*
Airam Hernández *Walter*
Nadja Stefanoff *Marta*
Mikhail Timoshenko *Tadeusz*
Céline Laborie *Katja*
Victoire Bunel *Krystina*
Anne-Lise Polchlopek *Vlasta*
Sarah Laulan *Hannah*
Olivia Doray *Yvette*
Janina Baechle *Bronka*
Ingrid Perruche *Une vieille femme*
Damien Gastl *1^{er} SS*
Baptiste Bouvier *2^e SS*
Zachary McCulloch *3^e SS*

Orchestre national du Capitole

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

Production du Tiroler Landestheater d’Innsbruck, Autriche (2022)

En partenariat avec



Préludes

Introduction à l’œuvre, 45 minutes avant le début de chaque représentation avec **Jules Bigey**
Petit foyer du Théâtre du Capitole
Gratuit, sans réservation et dans la limite des places disponibles

Conférences et rencontres

Voir p. 15

DÉCOUVRIR UNE CIVILISATION ENFOUIE



▲ Le Quatuor Danel, de gauche à droite : Yovan Markovitch (violoncelle), Marc Danel (violin), Gilles Millet (violin) et Vlad Bogdanas (alto). © Marco Borggreve

Depuis plus de trente ans, le Quatuor Danel s’impose sur les scènes internationales les plus prestigieuses. Au-delà de leur maîtrise des grands cycles fondateurs – Haydn, Beethoven, Schubert, Chostakovitch –, ces musiciens ont mené un travail de redécouverte essentiel : révéler au monde l’œuvre de Mieczysław Weinberg. Premiers au monde à enregistrer l’intégrale de ses dix-sept quatuors, ils ont exhumé un trésor enfoui qui rivalise avec les plus grands du répertoire. Le 22 janvier au Théâtre du Capitole, le Quatuor Danel s’associe à la légendaire pianiste Elisabeth Leonskaja pour un programme qui unit Weinberg et Chostakovitch, deux amis dont l’influence réciproque a profondément marqué la musique du XX^e siècle. Marc Danel, premier violon de l’ensemble, nous raconte cette aventure exceptionnelle.

Le Quatuor Danel a une attache toute particulière avec la musique russe. Comment est-ce arrivé ? Nous avons fondé le Quatuor en 1991. Aussitôt, nous avons fait un stage avec le Quatuor Borodine et Valentin Berlinsky, leur légendaire violoncelliste. C’est lui qui nous a dit : « Vous pouvez être un très bon quatuor, mais il faut arrêter tout le reste et ne faire que cela. » Alors nous l’avons pris au mot : durant quinze ans, nous avons répété tous les jours. Berlinsky nous a très généreusement coachés. Dès notre première année de quatuor, nous avons obtenu une résidence à Aldenburgh où nous avons joué l’intégrale des quatuors de Chostakovitch. Rapidement, nous avons rencontré Irina Antonovna Chostakovitch, la veuve du compositeur, l’altiste Fiodor Droujinine du Quatuor Beethoven, Emmanuel Utwiller du Centre Chostakovitch. Nous nous sommes retrouvés entourés d’amis et de soutiens qui étaient au cœur de la musique russe.

Comment avez-vous découvert Weinberg ? C’est le musicologue belge Frans Lemaire qui, en 1994, a attiré notre attention sur cet incroyable compositeur. Et Berlinsky a aussitôt surenchéri : « Il faut absolument que Weinberg soit joué et découvert ! » Nous avons commencé par les trois quatuors que jouait déjà le Quatuor Borodine (n°7, 8 et 13). Puis nous nous sommes dit qu’il fallait les faire tous ! Problème : les premiers quatuors étaient introuvables. Nous avons manqué de peu la chance de rencontrer Weinberg en personne, un rendez-vous était prévu mais il a dû annuler en raison de son état de santé. Il est mort quelques mois plus tard, le 26 février 1996. Alors, avec mon épouse Larissa, nous sommes allés à Moscou pour rencontrer sa veuve, Olga, et lui demander de l’aide. Nous étions dans son salon ; elle s’est éclipsée puis est revenue... avec les manuscrits des quatuors n° 1, 2, 3 et 5. « Allez les photocopier, vous me les rendez ensuite. » Imaginez notre angoisse de prendre le métro à Moscou avec ces trésors dans les mains !

Parlez-nous de l’œuvre de Weinberg pour quatuor...

Nous nous sommes sentis comme des archéologues qui découvrent par hasard toute une civilisation enfouie. Très peu de gens connaissaient Weinberg, il souffrait de l’image erronée d’un simple épigone de Chostakovitch. Weinberg n’a jamais été son élève, mais son ami. L’influence entre les deux compositeurs a été parfaitement réciproque, et on trouve de nombreuses traces de celle de Weinberg dans l’œuvre de Chostakovitch. Weinberg est le seul grand compositeur du XX^e siècle qui, à vingt-six ans, avait déjà six quatuors à son actif. À l’époque des deux premiers, il n’était pas encore étudiant ! Sa maturité est hallucinante, mais on la comprend mieux au regard des drames qu’il a vécus : l’exil à 19 ans, l’extermination de ses parents et de sa petite sœur Ester. Cela l’a marqué à vie, évidemment. Son avant-dernier quatuor, le n° 16, est encore dédié à Ester en 1981, près de quarante ans après sa mort. Chez Weinberg d’emblée, il y a quelque chose de la puissance des derniers quatuors de Beethoven. D’ailleurs, il leur reprend cette structure inédite d’élargissement d’un quatuor à l’autre : n°3, trois mouvements ; n°4, quatre mouvements ; et ainsi de suite avec six mouvements pour le n°6 ! Ce dernier – dont nous avons fait la création mondiale – est d’une puissance démesurée, avec des recherches sonores extrêmement

1. Les derniers quatuors de Beethoven suivent la même progression : Quatuor n°12, op. 127 (4 mouvements), Quatuor n°15, op. 132 (5 mouvements), Quatuor n°13, op. 130 (6 mouvements) et Quatuor n°14, op. 131 (7 mouvements).



▲ Dmitri Chostakovitch, Olga et Mieczysław Weinberg (de gauche à droite), le 8 janvier 1972. Photo fournie par Tommy Persson. © Olga Rakhalskaya

contemporaines. Quant aux derniers quatuors, ils sont extraordinaires, d’une certaine manière plus abstraits. Le dernier, le n° 17, se ferme sur une couleur étrangement lumineuse et apaisée. Nous avons longtemps pensé qu’il ne fallait pas clore l’intégrale en concert sur celui-ci, mais c’était une erreur, nous le comprenons aujourd’hui. De toute façon, Weinberg n’avait pas conscience que ce serait le dernier. Il a eu jusqu’au bout une fureur d’écrire, peut-être lié à un complexe du survivant.

Vous évoquiez l’intégrale en concert, ce doit être une expérience hors norme...

Oh oui ! Les débuts ont été difficiles : qui voulait entendre tout Weinberg ? Nous avons donné notre première intégrale à Manchester en 2009. Il y a avait peu de monde dans la salle, nous étions déçus car nous avions le sentiment que c’était un moment historique. Mais nous avons sympathisé avec le petit groupe présent, nous nous surnommions la « Weinberg Society » (rires) ! Et puis les choses se sont progressivement améliorées, finalement tout le monde a voulu programmer Weinberg ! Nous avons donné le cycle partout. Dernièrement au Wigmore Hall et à Taiwan.

Et vous l’avez enregistré dans le sillage des concerts ?

Oui, nous avons enregistré l’intégrale en 6 volumes chez CPO entre 2006 et 2009, enrichis par l’expérience indispensable du concert. Cette première mondiale était un événement : je me rappelle que Barbara Valentin, ingénieure du son et grande figure de la radio allemande WDR, était stupéfaite



▲ Les 17 quatuors à cordes de Mieczysław Weinberg par le Quatuor Danel (CPO, 6 volumes) : une intégrale indispensable pour découvrir un monument de la musique de chambre du XX^e siècle.

par cette musique, elle répétait que c’était le plus beau projet de sa vie. Nous-mêmes au quatuor entendions les pièces pour la première fois « de l’extérieur », c’était très émouvant. Devant chaque quatuor, je m’écriais : c’est celui-ci le plus beau !... et je changeais d’avis au suivant ! (rires)

Un mot sur le concert au Capitole ?

D’abord je dois exprimer mon amitié à son directeur artistique, Christophe Ghristi. Nous nous connaissons depuis longtemps et nous partageons une véritable passion pour cette musique. Ensuite, jouer aux côtés d’Elisabeth Leonskaja est un immense honneur. Elle est une légende, et la plus belle personne qu’on puisse imaginer. Malgré sa carrière prodigieuse, elle reste d’une humilité absolue. Je me sens étudiant quand je joue avec elle. Elle a énormément joué avec le Quatuor Borodine qui nous a formés. Au programme : les Quatuors n°2 et n°6 de Weinberg, la Sonate n°2 et le Quintette de Chostakovitch. Le Quintette révèle un Chostakovitch lumineux que le public connaît mal. Associer Chostakovitch au seul drame, c’est aussi réducteur qu’associer Mozart à la seule joie. Cette œuvre infiniment riche est née d’une belle histoire : Chostakovitch voulait absolument partir en tournée avec le Quatuor Beethoven, alors il leur a écrit ce quintette pour pouvoir le jouer avec eux. Le Quatuor n°2 de Weinberg, écrit à 19 ans, respire la joie malgré tout ce que la vie lui faisait subir à cette époque. Le dernier mouvement est génial : un tour de force harmonique – il faut avoir dix-neuf ans pour oser ça ! Provocateur et jubilatoire. Quant au n°6, éprouvant à jouer, il est pour moi le quatuor le plus impressionnant de Weinberg – l’équivalent de l’opus 130 de Beethoven ou du n°5 de Bartók. Une audace sans limite. ■

Propos recueillis par Dorian Astor



TEL QU'APPARAÎT CHOSTAKOVITCH...

Monstre sacré du piano russe, héritière directe de la lignée mythique des Richter et Gilels, Elisabeth Leonskaja incarne une tradition musicale qui traverse le siècle. Née en 1945 à Tbilissi, étudiante au Conservatoire de Moscou dans les années 1960, elle a côtoyé les plus grandes figures de la musique soviétique et fut l'amie de Sviatoslav Richter. À l'occasion de son récital avec le Quatuor Danel où elle interprétera la Deuxième Sonate et le Quintette avec piano de Chostakovitch, c'est Christophe Ghristi, directeur artistique de l'Opéra national du Capitole, qui s'est entretenu avec elle. De ses années d'études moscovites à la disparition du compositeur en 1975, Elisabeth Leonskaja nous livre des souvenirs saisissants sur une époque où l'art et l'histoire s'entremêlaient inexorablement.

ENTRETIEN AVEC Elisabeth Leonskaja

Avez-vous connu Chostakovitch quand vous étiez étudiante au Conservatoire de Moscou ?

Oui, je suis entrée au Conservatoire en 1964 et Chostakovitch y enseignait, nous le voyions toujours passer dans les couloirs. C'était une immense figure. Dans ma mémoire reste toujours cette photo célèbre de la création de la *Sonate pour violon* – avec Oïstrakh, Richter et lui. On les voit qui viennent saluer : trois silhouettes si différentes ! Tel que Chostakovitch apparaît sur cette photo, tel il était dans la vie – un peu comprimé, replié sur lui-même, probablement déjà à cause de la maladie.

Pouvez-vous nous dire un mot sur les deux œuvres que vous allez jouer – la *Deuxième Sonate* et le *Quintette avec piano* ?

Le *Quintette avec piano* est une œuvre remarquable. Elle a même reçu le prix Staline... Je doute que Staline, qui certes s'intéressait à la musique, y ait vraiment compris quelque chose. Toujours est-il que cette œuvre a été récompensée. Le *Quintette* et la *Deuxième Sonate* sont tout à fait singuliers, comme toute la musique de Chostakovitch d'ailleurs. Il utilise souvent des rengaines populaires, des thèmes de rue. J'imagine que cela vient du fait

qu'il a travaillé jeune homme comme pianiste de cinéma muet.

Il a été pianiste de cinéma ?

À la mort de son père, il a dû gagner de l'argent pour vivre. Il a donc travaillé dans un cinéma, mais son salaire n'arrivait jamais. Le directeur, un homme élégant qui faisait son shopping à Paris, ne le payait pas. Au bout de six mois, Chostakovitch a enfin réclamé son argent. Le directeur lui a demandé : « Jeune homme, aimez-vous la musique ? Alors, comment pouvez-vous parler d'argent ? » Chostakovitch a sans aucun doute joué énormément de musique populaire là-bas, et cela a laissé des traces. La rengaine est toujours poussée pratiquement jusqu'à l'absurde dans ses œuvres. C'est comme un signe du grotesque de l'époque.

Quelle sont les particularités de la *Sonate pour piano* ?

Elle est pour ainsi dire aux antipodes de celle de Rachmaninov. Cette dernière, monumentale, relève encore de l'époque lisztienne, c'est un univers très romantique. Celle de Chostakovitch est absolument unique en son genre. Par exemple, le troisième mouvement est une passacaille, donc un

thème avec variations, où le thème occupe une page entière, d'une seule voix, sans harmonie, sans rien d'autre. Et puis lentement, cela se développe. Cela demande beaucoup d'attention de la part de l'auditeur, car c'est comme un paysage nordique : plat, avec le ciel bas. N'oublions pas que Chostakovitch était – contrairement à Prokofiev et à Rachmaninov – un homme du Nord : il a grandi à Saint-Petersbourg. L'œuvre est grandiose, rêveuse et triste aussi. Le premier mouvement est quasi un *perpetuum mobile*, où le thème principal se développe continuellement. Et, comme souvent chez Chostakovitch, il y a ces thèmes de marche. Les temps modernes, pour ainsi dire, qui emportent tout sur leur passage.

Et les particularités du *Quintette* ?

Le *Quintette* est aussi une pièce très originale. En cinq mouvements, avec de merveilleuses voix intermédiaires (la musique de Chostakovitch est profondément polyphonique) et un grand pathos. Mon histoire avec cette pièce est spéciale : la première fois que je l'ai jouée, c'était avec le Quatuor Borodine. Je n'oublierai jamais la première répétition. Berlinsky, le violoncelliste, ne cessait de me répéter : « Regarde, on peut aussi le faire de manière

▲ Elisabeth Leonskaja © J. Wesely

romantique. » Je ne comprenais absolument pas : venant de Schumann, Chopin, Liszt, j'avais bien sûr une approche romantique, mais pour Chostakovitch ! Et puis j'ai essayé de comprendre. À chaque fois, au premier thème, il me disait : « S'il te plaît, rends-le plus important. » Et à chaque fois, je luttai pour donner plus d'importance à ce premier thème.

Avez-vous étudié dans la classe de Chostakovitch ?

Je n'ai jamais été assez effrontée pour venir dans sa classe ! (rires) Non, mais j'ai été reçue chez lui une fois. J'y ai joué la *Sonate pour violon*. Il était chétif, mais extrêmement gentil avec tout le monde, et d'une grande modestie.

Étiez-vous à Moscou quand il est mort ?

Oui, il est mort en août 1975. En juin de la même année, j'enregistrais un disque avec sa *Sonate pour violon* et les *Sept Romances*. Et tout à coup, Chostakovitch est apparu. Il s'est assis et il est resté là pendant les trois jours d'enregistrement, sans rien dire... Et deux mois plus tard, c'était l'enterrement. J'y ai joué une pièce. Les adieux officiels avaient lieu dans la grande salle du Conservatoire, avec des discours et tout le protocole. Le cercueil était ouvert, comme c'est la tradition chez les Russes. Et puis tout le monde s'est rendu au cimetière du couvent de Novodevitchy. Dans l'allée principale, des discours, encore des discours – Khatchatourian, Khrennikov et tous les officiels. Et puis la procession s'est avancée vers le cimetière-vieux. Au moment où la première poignée de terre a été jetée, est arrivé de nulle part un orchestre d'harmonie qui a entonné l'hymne de l'Union soviétique. Je me suis enfuie, parce que c'était insupportable.

Weinberg était sans doute présent aux funérailles, l'avez-vous vu ?

C'est probable, mais je ne l'ai pas vu. Il



vivait à Moscou mais je ne le connaissais pas personnellement. Le nom de Weinberg était connu, mais je n'avais pas entendu sa musique alors. Étudiante, j'étais tellement occupée par mes études que je n'avais presque pas le temps de découvrir de nouveaux compositeurs. Il y avait les cours magistraux, les concours, il fallait énormément travailler. Et puis Moscou est immense, et je suis probablement arrivée avec l'énergie d'une fille de province. Or cette ville exige une énergie, une intensité très particulière. Il faut s'adapter à tout cela. ■

Propos en allemand recueillis

▲ Elisabeth Leonskaja à Berlin-Est en 1971. © Evelyn Richter

▼ Dmitri Chostakovitch en 1968. DR



CONCERT
WEINBERG / CHOSTAKOVITCH
Passagers du XX^e siècle

Elisabeth Leonskaja *Piano*
QUATUOR DANIEL
Marc Danel, Gilles Millet *Violons*
Vlad Bogdanas *Alto*
Yovan Markovitch *Violoncelle*

JEUDI 22 JANVIER, 20H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée : 2h25 avec entracte
Tarif unique : 20€

MIECZYŚLAW WEINBERG (1919-1996)
Quatuor à cordes n° 6
Quatuor à cordes n° 2
DMITRI CHOSTAKOVITCH (1906-1975)
Sonate pour piano n°2
Quintette pour piano et cordes en sol mineur, opus 57

« VARIATIONS WEINBERG » : CONFÉRENCES

JEUDI 22 JANVIER, DE 16H À 19H
16h : « Weinberg : en quête de liberté » par David Fanning et Michelle Assay
Avec la participation exceptionnelle du Quatuor Danel
18h : « La Passagère : les dissonances de la mémoire » par Dorian Astor
Foyer Mady Mesplé du Théâtre du Capitole
Gratuit, sans réservation et dans la limite des places disponibles

VENDREDI 23 JANVIER, 17H
avec Paul Bernard-Nouraud, historien d'art, chercheur à l'EHESS, autour de son ouvrage *Une histoire de l'Art d'après Auschwitz* (3 vol., éditions l'Atelier contemporain, 2021-2025)
Conférence-débat à la librairie Ombres Blanches
Librairie Ombres Blanches - 3 rue Mirepoix, 31000 Toulouse
Entrée libre
En partenariat avec la librairie Ombres Blanches et le Musée départemental de la Résistance et de la déportation

CHOSTA, RANGE TA CHAMBRE !

Comme pianiste, comme compositeur, comme orchestrateur, quand il improvise en concert ou quand il accompagne des films muets, Jean-François Zygel s'identifie malgré lui à Chostakovitch, comme à un double. Il lui rend hommage le samedi 24 janvier à la Halle aux grains, en compagnie des musiciens de l'Orchestre national du Capitole et du chef d'orchestre Sebastian Zinca.



▲ De gauche à droite : Jean-François Zygel. © Laurent Bugnet
Dmitri Chostakovitch © Laurel Fay Collection

PAR Jean-François Zygel

Cette saison, nous célébrons le 50^e anniversaire de la mort de Chostakovitch. Cette mort... je m'en souviens encore ! C'est que je n'avais que douze ans lorsque j'ai découvert sa musique, si intense, si puissante, si personnelle. J'en écoutais toute la journée, en particulier le *Concerto pour violoncelle n° 1*, le *Quatuor n° 8*, le *Concerto pour piano n° 2*, les *Symphonies n° 9 et n° 10*, ou encore la *Sonate pour violoncelle et piano*. J'étais fasciné par ses scherzos en forme de danse macabre, par ses mouvements lents dont les mélodies infinies figuraient pour moi les grands espaces de la toundra sibérienne, par ses fugues étranges et lancinantes qui semblaient transposer Bach au XX^e siècle, par l'efficacité et la puissance de ses orchestrations, par son utilisation si originale des percussions, par son humour caustique, sardonique, sarcastique. Ma mère avait bien essayé de réduire au silence cette musique qui l'empêchait parfois de travailler, mais il n'y avait rien eu à faire, elle avait même fini par me surnommer « Chosta » :
- Allez Chosta, on se lève !
- Chosta, tu m'aides à mettre la table ?
- Tu as fini tes devoirs, Chosta ?
- Chosta, range ta chambre !

Comme j'avais lu qu'il avait accompagné pendant plusieurs années des films muets à Leningrad pour payer le loyer de sa famille, j'avais installé la télévision au-dessus de mon piano en coupant le son pour mettre en musique les images qui défilaient sous mes yeux. J'avais lu également que Chostakovitch aimait bien composer sans piano, dans le bruit et les conversations familiales... Et moi de débarquer au salon avec du papier à musique lorsque tout le monde discutait ou regardait la télévision, avec l'orgueil de me livrer à une activité essentielle tandis que d'autres perdaient leur temps en bavardages inutiles ou devant les banalités ordinaires du petit écran. Sa mort le 9 août 1975 a été un véritable choc pour moi. J'ai encadré une photo de lui dans ma chambre. J'étais en deuil. J'ai même composé une *Élégie* à sa mémoire... Depuis, il m'accompagne, un peu comme un grand-oncle qu'on n'a pas personnellement connu mais dont tout le monde vous raconte les exploits, au point qu'il finit par faire partie de votre vie. Et je crois bien que dans mes compositions, dans mes improvisations, il y a toujours un moment où son ombre se fait sentir... ■

Jean-François Zygel

LES
CONCERTS
FANTASIE

Sebastian Zinca Direction

Jean-François Zygel Conception, piano
et composition

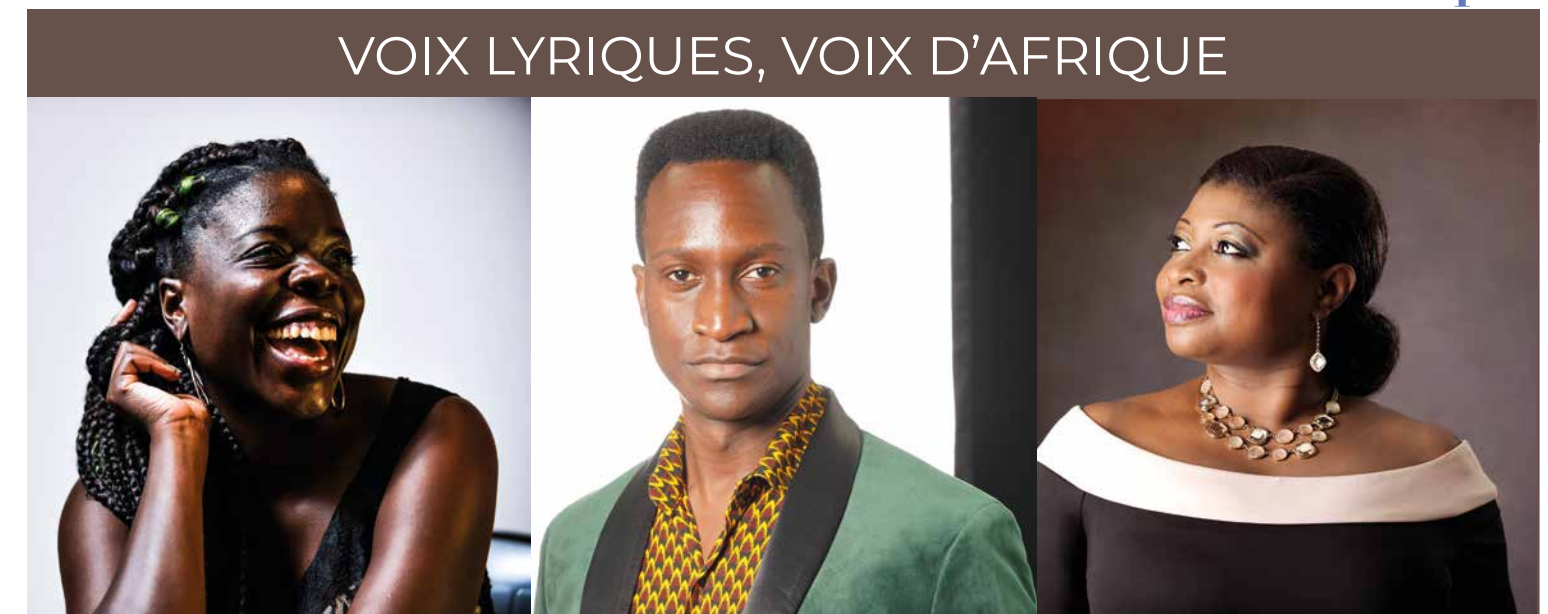
Orchestre national du Capitole

SAMEDI 24 JANVIER, 18H
HALLE AUX GRAINS
Durée : 1h30 sans entracte
Tarifs de 8 à 25€ / 5€ (-27 ans)

MON AMI CHOSTA



◀ Le chef américain
Sebastian Zinca.
© Manuel Vidal



VOIX LYRIQUES, VOIX D'AFRIQUE



ENTRETIEN AVEC Patricia Djomseu

Patricia Djomseu est une hyperactive. Cheffe d'entreprise et membre de divers conseils d'administration, elle s'investit également au sein de l'Organisation Non Gouvernementale Women Of Africa, une ONG fondée il y a 23 ans par sa mère. Présidente de l'initiative Africa Lyric's Opéra, elle nous présente cette association, jeune mais déjà très identifiée dans le paysage lyrique français, avec laquelle le Capitole s'associe pour un Midi du Capitole le 28 janvier 2026 à 12h30.

Pouvez-vous nous présenter Africa Lyric's Opera ?

Africa Lyric's Opera est l'émanation de la branche culturelle de l'Organisation internationale Women of Africa, présente aujourd'hui sur 21 pays. Cette initiative se veut une plateforme musicale, vocale et culturelle pour les artistes d'opéra issus de la diversité, artistes lyriques, instrumentistes mais aussi compositeurs à qui nous commandons des œuvres tous les ans. Nous travaillons donc beaucoup à la promotion des jeunes talents exceptionnels de divers horizons (Brésil, Ukraine, Egypte...) que nous découvrons. Nous avons aussi créé un Chœur Africa Lyric's Opera ! Un autre objectif de l'association est de mettre en place des partenariats entre la France et l'Afrique dans le domaine de l'opéra. Je sais que parfois la question se pose : les Africains

aiment-ils l'opéra ? Je rappelle souvent que la tradition musicale en Afrique est immense : les jeunes fréquentent tôt les églises et leurs chorales, développent une appétence pour la voix et la musique et peuvent s'attaquer rapidement au répertoire lyrique, le Messie de Haendel par exemple est plus connu qu'on pourrait l'imaginer de prime abord !

Parmi toutes vos initiatives, pourriez-vous nous parler du Concours International des Grandes Voix d'Opéra d'Afrique, qui est un de vos projets phares...

Le concours est annuel et est ouvert aux artistes africains et afro-descendants, avec l'idée d'accompagner la dynamique d'ouverture des opéras sur la diversité. Notre parti-pris a été très bien compris et très bien accueilli depuis maintenant cinq ans et nous nous positionnons comme force de proposition dans le domaine opératique. Nous souhaitons avec ce concours, offrir une visibilité particulière aux voix issues de la diversité auprès d'employeurs potentiels, en réunissant un jury prestigieux, mais également révéler des talents en devenir, que nous soutenons suite à leur prix via des bourses d'études ou un programme de poursuite de carrière.

Pouvez-vous nous présenter les trois artistes lyriques que nous entendrons à l'occasion du Midi du Capitole et leur programme du 28 janvier ?

Nous allons proposer au public un saut vers l'Afrique avec un programme en forme de dialogue entre les cultures. Trois parties : les grands airs, les spirituals, puis la partie traditionnelle africaine. Sur scène, trois artistes que nous suivons depuis plusieurs années.

Originnaire du Cameroun, Elisabeth Moussous est une chanteuse déjà bien avancée dans sa carrière : soprano lyrique, elle est diplômée du CNSMD de Paris et formée à l'Atelier lyrique de l'Opéra national de Paris. La mezzo Raphaële Green elle, originaire du Congo, a fait ses études musicales en Belgique où elle se produit. Enfin, la basse Kofi Hayford, originaire du Ghana, vit et se produit aux États-Unis. Raphaële Green et Kofi Hayford sont tous deux lauréats du Concours, respectivement en 2023 et 2025. Je suis très heureuse que le public toulousain puisse découvrir ces grandes voix !

Propos recueillis par Jules Bigey

MIDI DU CAPITOLE GRANDES VOIX D'OPÉRA D'AFRIQUE

Elisabeth Moussous Soprano
Raphaële Green Mezzo-soprano
Kofi Hayford Basse
Thomas Tacquet Piano

MERCREDI 28 JANVIER, 12H30
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée : 1h sans entracte
Tarif unique : 5€

Airs, duos et trios de Mozart, Delibes, Puccini, Boito, Gershwin
Mélodies, spirituals et chansons traditionnelles

En partenariat avec
Africa Lyric's Opera



Le pianiste
Thomas Tacquet.
DR



▲ En haut de page, de gauche à droite :
Raphaële Green © Gaël Bros ; Kofi Hayford © Briscoe Savoy ;
Elisabeth Moussous © Marine Cessat-Bégier.

LA BALTE QUI MONTE

La Finlande s’est taillé une solide réputation de vivier de chefs d’orchestre, parmi lesquels Tarmo Peltokoski. Non loin de là, les pays baltes ne sont pas en reste. La Lituanie se distingue avec deux figures de proue féminines : Mirga Gražinytė-Tyla, et Giedrė Šlekytė. Remarquée lors de concours internationaux, Šlekytė a déjà été invitée dans les maisons les plus prestigieuses, comme Covent Garden, la NHK de Tokyo, l’Orchestre Philharmonique de Radio France... et désormais, l’Orchestre national du Capitole !

ENTRETIEN AVEC Giedrė Šlekytė

En regardant votre biographie, on constate la place prépondérante que tient l’opéra dans votre travail : est-ce un répertoire que vous souhaitez explorer en priorité ? Assez tôt, j’ai acquis la certitude que je souhaitais diriger de l’opéra. Le défi qui se pose quand on souhaite ainsi mêler symphonique et opéra est celui du planning : un opéra se programme trois ou quatre ans à l’avance, alors que dans le symphonique, les concerts s’organisent plus tard. Je dois donc veiller à ne pas trop remplir mon



▲ La compositrice autrichienne Hannah Eisendle. © Elfie Miklautz

agenda, même si l’opéra me passionne, pour garder un peu de disponibilité. Cette saison, d’ailleurs, est riche de concerts symphoniques, ce qui me ravit. Je n’ai jamais envisagé d’abandonner ce répertoire. **Votre programmation cette saison montre aussi de nombreuses pièces contemporaines écrites par des femmes : Anna Clyne, Hannah Kendall, Olga Neuwirth. Avec le Capitole, vous avez choisi une œuvre d’Hannah Eisendle. Vous sentez-vous le devoir de promouvoir les compositrices ?** Loin de moi l’idée de cocher des cases ! La raison est toute simple : j’aime ces artistes, et j’aime leurs compositions. Je ne le vois pas comme une obligation. Nous devrions tout simplement nous concentrer sur les personnalités créatrices !

Que pouvez-vous nous dire d’heliosis, qui ouvre votre concert avec le Capitole ? Quand j’ai programmé cette pièce pour la première fois, je n’avais encore jamais rencontré sa compositrice, Hannah Eisendle. Nous avons fait connaissance juste après – le concert en question n’avait même pas encore eu lieu ! Coïncidence, elle a travaillé dans la ville du sud de l’Autriche où je me suis



▲ Giedrė Šlekytė © Theresa Pewal

installée. Hannah Eisendle est une femme brillante, qui en plus de la composition fait carrière en tant que pianiste. *Heliosis* est une pièce jouée partout dans le monde. Elle prend pour thème la chaleur, mais la chaleur vraiment excessive, quand l’air prend une espèce d’épaisseur, et que tout semble se mettre à vibrer dans le soleil. Je trouve son orchestration très réussie. Ce sera déjà la troisième fois que je donnerai cette œuvre.

Après les chaleurs d’heliosis, vous avez choisi les brumes romantiques avec Chopin et son Concerto pour piano n° 2. Chopin est un des musiciens les plus importants pour les pianistes. J’ai travaillé cet instrument dès l’âge de six ans, alors forcément, j’ai beaucoup pratiqué ce compositeur. Il incarne l’essence du romantisme dans le répertoire pianistique, avec tout ce que cela représente de poésie et de beauté. Ce sera mon premier concert avec Nelson Goerner : je ressens évidemment beaucoup d’impatience !

Le piano est-il le seul instrument que vous ayez étudié ? À côté du piano, je chantais énormément à l’école, en chœur ainsi qu’en solo. Dans les pays baltes, la pratique chorale est au

cœur de la formation. Fait qui peut sembler étrange : dans mon pays natal, c’est par la voie de la direction de chœur que l’on arrive à la direction d’orchestre ! Presque tous les chefs lituaniens, dans le symphonique comme dans l’opéra, ont commencé par la direction de chœur.

La célèbre Symphonie du « Nouveau monde » de Dvořák tend à éclipser les autres de ce compositeur. Vous avez choisi sa Septième : pourquoi ? Je voue un véritable culte à la musique tchèque : Dvořák, Janáček, Martinů... Le patrimoine musical de ce pays me passionne. J’ai déjà dirigé pas mal de Dvořák, et je pense que sa *Symphonie n° 7* est ma préférée : imposante, profonde... Elle m’inspire beaucoup. La majesté de la forme s’y mêle aux rythmes bohémiens, et quel splendide deuxième mouvement, construit comme une grande arche !

Pouvez-vous nous en dire un peu plus sur votre fascination pour la musique tchèque ? Quand j’ai dirigé *Rusalka* de Dvořák il y a quelques années, je me suis senti tomber amoureux de cette musique. J’ai passé beaucoup de temps à travailler la prononciation, avec l’aide d’un coach : prononcer le tchèque est une gageure ! Plus tard, une nouvelle production de *Katja Kabanova* de Janáček, à Berlin, m’a donné l’occasion de plonger intensément dans sa préparation, y compris celle de la langue. J’ai vraiment réalisé à quel point ce répertoire est incroyable. C’est venu comme une révélation, mais en fait, il est normal de trouver à un moment un style qui vous touche plus que les autres, et que vous voulez creuser particulièrement.



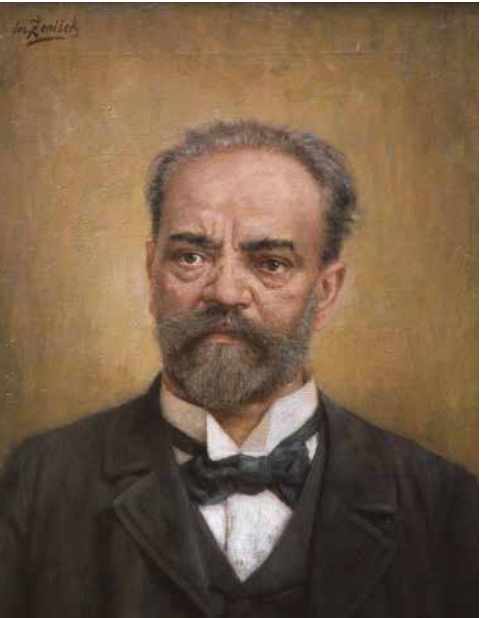
▲ Giedrė Šlekytė © Thomas Ernst



Comment vous sentez-vous à l’orée de cette première avec l’Orchestre du Capitole ? L’excellente réputation de l’Orchestre me donne hâte de faire sa connaissance. D’autre part, il pratique aussi bien du symphonique que de l’opéra. Quand on tient la baguette face à un ensemble, on sent assez vite s’il a l’habitude de jouer du répertoire opératique : les musiciens sont en général plus spontanés, plus réactifs. C’est particulièrement vrai lorsqu’il s’agit d’un concerto, où il faut accompagner un soliste. Quelques ensembles m’ont déjà invitée à Paris et en région, mais je n’ai pas encore eu tant d’opportunités que cela de venir en France, alors que j’aimerais découvrir ce pays un peu mieux. Il y a quelques années, bien décidée à apprendre la langue, je m’étais même inscrite à un stage de français ! ■

Propos recueillis par Mathilde Serraille

Orchestre national du Capitole



▲ De gauche à droite : Portrait de Frédéric Chopin par Eugène Delacroix, 1838. Musée du Louvre, Paris. DR
Portrait d’Antonín Dvořák par Josef Zeníšek, vers 1901. Muzeum Bedřicha Smetany, Prague, République tchèque. DR



▲ Le pianiste argentin Nelson Goerner. © Marco Borggreve

LES GRANDS CONCERTS SYMPHONIQUES

Giedrė Šlekytė Direction
Nelson Goerner Piano
Orchestre national du Capitole

SAMEDI 31 JANVIER, 20H
HALLE AUX GRAINS
Durée : 1h50
Tarifs de 8 à 68€

HANNAH EISENDLE (1993-) heliosis
FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849) Concerto pour piano n° 2
ANTONÍN DVOŘÁK (1841-1904) Symphonie n° 7



▼ Francis Poulenc, © Palazetto Bru Zane / Fonds Leduc.

▲ Pietà de Marc Arcis, Cathédrale Saint-Alain de Lavaur (Tarn). © Didier Descouens



Francis Poulenc naît dans une famille bourgeoise qui accorde une place importante au catholicisme. De tempérament rebelle, il finit par se détacher de sa foi et de sa « bonne éducation » (toutefois fort utile quand il s’agit de naviguer en eaux mondaines, art dans lequel excelle Poulenc). Le jeune homme, affublé du sobriquet de Poupoule, fréquente les cercles d’artistes les plus novateurs de son époque, en musique comme en peinture et en littérature. Il côtoie par exemple Apollinaire et Éluard, dont les poèmes lui inspirent de nombreuses

mélodies fantaisistes ou triviales. Influencé par Cocteau et Satie, il crée avec d’autres amis compositeurs un ensemble resté célèbre sous le nom de Groupe des Six. En 1936, un choc amorce son retour vers la spiritualité. L’un de ses amis perd brutalement la vie lors d’un accident de la route, à 36 ans. Douloreusement confronté au « peu de poids de notre vie humaine », Poulenc part se recueillir à Rocamadour. Son pèlerinage lui donne l’inspiration pour sa première œuvre sacrée, les *Litanies à la Vierge noire*. La portée en est accrue par le texte fervent donné en français, plutôt qu’en latin, par le chœur à trois voix. La partition où le musicien cherche à refléter une « dévotion paysanne » précise à plusieurs endroits que l’expression doit en être « humble ». Revenu à la religion, Poulenc compose également son *Stabat Mater* sous le coup d’un deuil. En 1949, Christian Bérard, affectueusement surnommé Bébé, disparaît subitement. Au lieu d’un *Requiem*, trop pompeux à son goût, Poulenc choisit l’hymne présentant la Vierge au pied de la croix et dédie la pièce à la mémoire de son ami « pour confier son âme à Notre-Dame de Rocamadour ». L’écriture vocale ciselée de Poulenc fait merveille, notamment dans des chœurs a cappella somptueux (*O quam tristis* ou *Quando corpus morietur*). Poulenc restant Poulenc, le sublime ne manque pas de côtoyer le grotesque ni le grinçant,

basculant de l’un à l’autre sans forcément de transition. Les dissonances ajoutent cependant à l’émotion, en contribuant à faire surgir l’horreur dans les passages les plus dramatiques (*Quis est homo, Vidit suum*). Poulenc écrit à un critique : « Mon récent *Stabat* m’a rendu du crédit auprès de vos confrères – je suis donc, provisoirement, un musicien respectable ». Le *Gloria*, chant de louange, tranche avec cette œuvre de lamentation, et offre une expression de la foi dans toute sa jubilation. Il est commandé à un Poulenc sexagénaire par la Fondation Musicale Serge Koussevitzky, et créé par l’Orchestre Symphonique de Boston en 1961. La maturité n’a pas assagi le compositeur en matière de fautes de goût pleinement assumées. Aussi le *Laudamus Te*, avec sa prosodie peu académique, ne manque-t-il pas de faire grincer quelques dents. Le *Gloria* atteint tout de même des sommets de majesté (*Domine Deus*). Similaires dans leur effectif, chacune d’entre elles sollicitant une soprano solo, un chœur et un orchestre, et complémentaires dans leur expression de la spiritualité, les deux pièces sont souvent données couplées. Elles représentent une très belle porte d’entrée dans l’œuvre vocale sacrée de Poulenc, riche de pages fascinantes (*Ave verum, Motets pour un temps de pénitence*). ■

Mathilde Serraille

UNE BELLE BANDE D'AMATEURS
ORFEÓN DONOSTIARRA

Certaines fêtes ont des lendemains qui déchantent... D’autres un lendemain qui chante pour plus de 125 ans. Un groupe d’une vingtaine de chanteurs issus de la Sociedad Coral remporte un gigantesque triomphe en se produisant lors d’une fête populaire du pays basque, en 1896. Quelques mois plus tard, l’Orfeón Donostiarra naît à Saint-Sébastien (Donostia en basque). Son répertoire, très restreint dans les premières années, se développe progressivement sous l’impulsion de son premier chef, Secundino

Esnaola. Aujourd’hui, il a dans ses cordes tout le répertoire symphonique majeur ainsi que des opéras et zarzuelas, et fait partie des chœurs les plus réputés d’Europe. Le terme d’orphéon rappelle celui des sociétés chorales amateurs. C’est en effet le cas de l’excellent Orfeón Donostiarra, composé d’amateurs, autrement dit de passionnés qui choisissent d’accorder à la musique une place centrale dans une vie déjà bien remplie. Entre les répétitions, et les nombreux concerts annuels incluant des tournées, les chanteurs donnent leur temps généreusement et bénévolement, avec pour récompense le bonheur de chanter avec les plus grands chefs, les meilleurs ensembles et dans les salles les plus prestigieuses. L’Orfeón Donostiarra vient à la fois en voisin et en ami fidèle pour ce concert avec l’Orchestre du Capitole. Dès les années 1980, il a participé à bien des enregistrements historiques sous la direction de Michel Plasson. L’ensemble même a obtenu la médaille de la ville de Toulouse en 1984 ! Plus récemment, l’Orfeón a fait connaissance avec le directeur musical de l’Orchestre du Capitole en chantant *Daphnis et Chloé* de Ravel et la *Sea Symphony* de Vaughan Williams sous la direction de Tarmo Peltokoski. ■

M.S.



◀ Orfeón Donostiarra
© Romain Alcaraz

VOLONTÉ, SENSIBILITÉ, PERSONNALITÉ
LAURANNE OLIVA

Née dans la région de Perpignan, Lauranne Oliva grandit dans un foyer réchauffé par deux soleils : le chant et la culture catalane. Au sein de son établissement scolaire, une école unilingue catalane, la pratique du répertoire traditionnel fait grandir son amour pour la musique. Après quelques années de piano au Conservatoire, elle commence les cours de chant à l’adolescence. Très tôt, elle travaille avec Christian Papis, bien connu en Occitanie, qui devient l’un de ses mentors. La scène s’impose vite comme une évidence. Le Prix d’Excellence du Conservatoire de Perpignan à peine en poche, elle entre à l’Opéra Studio de l’Opéra national du Rhin, et aborde petit à petit les œuvres majeures du répertoire. Dans le même temps, elle rencontre le ténor et chef d’orchestre Emiliano Gonzalez Toro qui l’amène au baroque, et la dirige dans plusieurs opéras de Monteverdi (*Le Retour d’Ulysse dans sa patrie, Orfeo*). En 2023, la soprano remporte deux compétitions connues pour leur effet tremplin : la Paris Opera Competition et le Concours Voix Nouvelles (où on lui trouve « une volonté, une sensibilité, une personnalité »). Puis elle est nommée en tant que Révélation, Artiste lyrique aux Victoires de la Musique Classique 2024, édition célébrée en Occitanie, au Corum de Montpellier. Lors du concert des Révélations 2024 organisé par France Musique, Lauranne Oliva choisit d’interpréter un extrait des *Dialogues des Carmélites* de Poulenc. Avec l’Orchestre du Capitole, elle retrouve le compositeur dans son répertoire sacré... Mais les retrouvailles les plus émouvantes seront certainement celles avec Perpignan, lorsque ce programme sera donné à L’Archipel-Salle Grenat ! ■

M.S.

► Lauranne Oliva © Klara Beck



► Le grand chef d’orchestre espagnol Josep Pons.
© Igor Cortadellas



LES GRANDS
CONCERTS
SYMPHONIQUES

Josep Pons *Direction*
Lauranne Oliva *Soprano*
Orfeón Donostiarra
José Antonio Sainz Alfaro *Chef de Chœur*
Orchestre national du Capitole

SAMEDI 7 FÉVRIER, 20H
HALLE AUX GRAINS
Durée : 1h20
Tarifs de 8 à 68€

FRANCIS POULENC (1899-1963)
Gloria
Stabat mater

MAÎTRE DE SON DESTIN

Milanaïs d’origine, Michele Spotti a tissé un lien fort avec la France puisqu’il dirige l’Opéra et l’Orchestre Philharmonique de Marseille depuis 2023. Avant d’aller s’illustrer au Metropolitan Opera de New York pour la première fois en mai 2026, le trentenaire retrouve l’Orchestre national du Capitole avec un programme symphonique très théâtral. Un thème se dessine en filigrane : celui du destin... Le mot revient en évoquant la carrière de Spotti, mais le destin aurait-il pu se manifester sans un immense talent pour l’y aider ?

ENTRETIEN AVEC

Michele Spotti

Vous avez déjà dirigé l’Orchestre du Capitole plusieurs fois. Quels souvenirs gardez-vous de la ville et de l’orchestre ?
En effet, je suis déjà venu diriger à trois reprises à Toulouse, pour des opéras : *La Traviata*, *Idomeneo* et *La Cenerentola*. Je garde un excellent souvenir de la ville. Elle est fascinante, à la fois très tranquille, donc propice à la concentration nécessaire pour le travail, et « bruyante » sur le plan artistique. Je suis toujours ravi de venir. Quant à l’Orchestre, il se distingue par son niveau technique autant que par sa grande souplesse, je dirais même sa plasticité. Humainement également, je m’y sens bien : je viens aussi retrouver des amis.

Est-ce votre expérience du répertoire opératique avec l’Orchestre qui vous a amené à choisir un trio d’œuvres toutes tournées vers le drame, entre un opéra, un ballet et une œuvre à programme ?
Il faut voir ce concert comme un parcours, avec le destin en fil conducteur. Il jaillit dès les premières mesures de l’ouverture de *La Force du destin* de Verdi, une des pièces les plus italiennes dans l’esprit. Le ballet *La Boutique*

fantasque qui suit reste en Italie : il s’agit d’œuvres de Rossini orchestrées par Respighi. Je dois tout de même dire que je trouve cette orchestration très française d’un certain point de vue. Avec la *Symphonie fantastique* de Berlioz en deuxième partie, nous allons aborder un répertoire très français, mais qu’il est aussi possible d’interpréter comme un langage universel.

Pouvez-vous clarifier l’idée de destin dans *La Boutique fantasque* ? Est-ce parce que ce ballet a pour héros des pantins ?
Ah, non, dans ce cas-ci, il s’agit plutôt d’un clin d’œil à mon expérience personnelle ! Rossini est un des compositeurs qui a eu le plus de poids dans ma vie. C’est avec lui que j’ai commencé ma carrière ! Je suis également lié à Toulouse par Rossini et sa *Cenerentola*, qui a connu un beau succès quand je suis venu la diriger ici. C’est donc aussi un fil rouge dans mon histoire avec l’Orchestre. J’aime l’aspect très virtuose de la *Boutique fantasque*, et son orchestration étonnante. Elle apporte une grande satisfaction d’un point de vue purement technique.



particulière ! Dans ma famille, nous écoutons beaucoup d’opéra. Dès mes plus jeunes années, je suis allé à la Scala régulièrement ; plus tard, j’ai joué du violon au sein de son Académie. Cela m’a habitué à toucher aux deux répertoires, car le Philharmonique de la Scala offre une dynamique symphonique importante. Je suis heureux que ma carrière se développe harmonieusement entre les deux répertoires. Je tiens aussi à me consacrer aux opéras français et allemands. À Paris, j’ai dirigé *Les Brigands* d’Offenbach la saison dernière, et je m’apprête à donner *Falstaff* de Verdi puis *L’Or du Rhin* de Wagner à Marseille : je laisse toutes les portes ouvertes !

Votre discographie compte actuellement deux enregistrements vidéo : *Barbe-Bleue* d’Offenbach et *La Fille du régiment* de Donizetti. C’est un répertoire clairement tourné vers la France.

Au moment de *Barbe-Bleue*, la langue française faisait déjà partie de mon bagage grâce à mes études à Genève. Quant à *La Fille du régiment*, elle compte beaucoup dans mon parcours, car en plus de cette captation, elle a accompagné mes débuts à Vienne, au Staatsoper. En France, mes premiers pas en tant que chef ont eu lieu à Saint-Étienne en 2018. Avec du Rossini – encore lui ! Je dois beaucoup à la France. C’est un pays dans lequel je me sens très bien, et pas seulement à Marseille : Toulouse, Montpellier, Lyon, Paris... Avoir été nommé Chevalier de l’Ordre des Arts et des Lettres signifie beaucoup pour moi.



▲ *Portrait d’Hector Berlioz par Paul Sieffert d’après Émile Signol, 1907.* © Musée Hector-Berlioz – Département de l’Isère

◀ *Portrait de Giuseppe Verdi par Giovanni Boldini, 1886.* Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea, Rome, Italie.

Ce lien fort avec la France vous fait un autre point commun avec Rossini !
Mais oui, Rossini a passé beaucoup de temps à Paris. C’est incroyable, ces innombrables connexions avec lui ! Verdi, également, a vécu un temps à Paris. La France et l’Italie ont toujours été deux pays très liés l’un à l’autre.

Le destin veut que vous portiez le même prénom qu’un chef qui a profondément marqué Toulouse, Michel Plasson. Fait-il partie des artistes qui vous inspirent ?

Bien sûr ! Figurez-vous que c’est lui qui dirigeait le tout premier opéra auquel j’aie assisté, à Milan, avec ma grand-mère : *Carmen* ! Pour être tout à fait honnête,

je n’avais encore aucune idée de qui il était. Évidemment, je le considère désormais comme une sorte d’idole, une inspiration constante. Il s’impose non seulement comme un grand chef français, mais comme un grand chef au niveau international. Historiquement, il représente le meilleur dans un certain répertoire. Si l’Orchestre du Capitole a atteint un tel niveau et acquis une telle renommée, c’est aussi grâce à lui.

En quoi considérez-vous que l’opéra enrichisse l’existence ?

Prenons un exemple concret, avec une œuvre sur laquelle je travaille au moment où nous nous parlons : *Falstaff*. C’est vraiment un miroir de ce que nous vivons tous les jours. Les personnages incarnent un stéréotype dans lequel nous pouvons nous retrouver. Et c’est le cas dans tous les opéras, en réalité. En nous extirpant du tumulte de la vie quotidienne, l’opéra nous plonge dans une atmosphère unique. Il nous amène à une réflexion profonde sur le bien et le mal, et nous offre une véritable catharsis.

Propos recueillis par Mathilde Serraille



▲ *La Boutique fantasque, chorégraphie de Léonide Massine. Ce dernier avec Alexandra Danilova en danseurs de cancan, Ballets russes, Londres, 1919.* Photographie de Maurice Seymour. Bibliothèque nationale de France.

◀ *La Cenerentola de Rossini à l’Opéra national du Capitole, direction musicale Michele Spotti, mise en scène Barbe & Doucet. Adèle Charvet (Angelina), 2024.* ©Mirco Magliocca.



▲ *Michele Spotti.* © Amati – Bacciardi

LES GRANDS
CONCERTS
SYMPHONIQUES

Michele Spotti *Direction*
Orchestre national du Capitole

JEUDI 12 FÉVRIER, 20H
HALLE AUX GRAINS
Durée : 2h10
Tarifs de 8 à 68€

GIUSEPPE VERDI (1813-1901)
La Force du destin, ouverture
OTTORINO RESPIGHI (1879-1936)
La Boutique fantasque
HECTOR BERLIOZ (1803-1869)
Symphonie fantastique

Lucia di Lammermoor

LE BEL CANTO À LA FOLIE

Chef-d’œuvre absolu du romantisme italien, Lucia di Lammermoor revient au Capitole dans la production somptueuse de Nicolas Joel, un grand spectacle où costumes d’époque et décors fastueux servent le drame de Donizetti. Pour cette série exceptionnelle, deux distributions réunissent quelques-unes des plus belles voix belcantistes d’aujourd’hui : Jessica Pratt, l’une des plus fameuses Lucia à travers le monde ; la jeune soprano italienne Giuliana Gianfaldoni, révélation du Rossini Opera Festival, qui aborde pour la première fois le personnage de Lucia. Pour le rôle d’Edgardo, trois ténors éclatants en alternance : le néo-zélandais Pene Pati, attendu à la Scala dans ce rôle cette saison ; le norvégien Bror Magnus Tødenes, inoubliable Tamino et Lenski au Capitole ; enfin le légendaire Ramón Vargas, star internationale qui honore régulièrement notre maison de sa présence. Un festival de bel canto à ne manquer sous aucun prétexte !

L’ABSOLU DU MÉLODRAME ROMANTIQUE

En septembre 1835, alors que Bellini vient de s’éteindre, le Teatro di San Carlo de Naples fait retentir les premières notes d’un ouvrage appelé à devenir l’incarnation même du *dramma tragico* romantique. Composée en moins de six semaines, *Lucia di Lammermoor* propulse Gaetano Donizetti, déjà auteur de quarante-cinq opéras, vers une consécration internationale qui ne se démentira plus. Dès 1837, l’œuvre triomphe à Paris, puis à Londres, avant de conquérir quatre continents en quelques années. Ce qui frappe d’emblée, c’est la manière dont Donizetti parvient à distiller en trois actes l’essence même de la sensibilité romantique : une passion contrariée, des serments brisés, et cette double mort qui scelle le destin des amants.

DE L’ÉCOSSE DE WALTER SCOTT AUX LANDES NAPOLITAINES

L’ouvrage tire sa substance du roman de Walter Scott, *The Bride of Lammermoor*, publié en 1819 et inspiré d’un fait divers écossais. Scott, figure tutélaire du romantisme européen, a nourri l’imaginaire des compositeurs comme nul autre : de Rossini (*La Donna del lago*) à Bizet (*La Jolie Fille de Perth*), ses romans ont engendré des dizaines d’opéras. Avec *Lucia*, c’est son goût pour les destinées brisées et les atmosphères crépusculaires qui trouve son expression la plus parfaite. Le librettiste Salvatore Cammarano, futur collaborateur de Verdi, opère un travail d’orfèvre : il resserre l’intrigue autour de Lucia, une jeune femme broyée par le destin, et concentre sur son frère Enrico les traits des différents méchants du roman. Là où Scott dispersait son récit entre figures secondaires et considérations historiques, Cammarano livre une dramaturgie au scalpel, taillée pour le chant et l’émotion immédiate. Le résultat ? Une œuvre d’une efficacité redoutable, portée par une distribution de rêve lors de la création : la soprano Fanny Tacchinardi-Persiani dans le rôle-titre et le ténor Gilbert Duprez en Edgardo. Ce dernier, qui venait de créer le rôle à Naples, allait bientôt révolutionner le chant français en imposant son fameux « ut de poitrine » à l’Opéra de Paris en 1837. Avec Duprez, Donizetti trouve l’interprète idéal de cette nouvelle vocalité romantique, plus sombre, plus dramatique, capable de porter la passion jusqu’à l’incandescence.

LA SCÈNE DE FOLIE : GENÈSE D’UNE LÉGENDE

Lucia déploie tout au long de ses trois actes une invention mélodique constante : le sextuor du second acte, sommet d’équilibre dramatique et vocal ; le sublime « Fra poco a me ricovero » d’Edgardo qui conclut l’opéra dans un dépouillement déchirant ; les duos entre les amants, où alternent tendresse et violence. Mais c’est la scène de folie qui cristallise toute la charge émotionnelle de l’ouvrage et en fait un sommet de l’art lyrique. Donizetti n’invente pas ce qui était déjà le passage obligé de nombreux opéras. Mais ici, quelque chose de différent se produit : Lucia n’est pas une victime soumise, elle devient dangereuse. Après avoir assassiné l’époux qu’on lui imposait, elle apparaît en robe blanche maculée de sang, et déploie dans son délire une liberté vocale qui défie toutes les normes. Fait remarquable : la fameuse cadence avec flûte obligée, aujourd’hui indissociable de l’opéra, n’a probablement pas été écrite par Donizetti lui-même. Les recherches musicologiques suggèrent qu’elle daterait de 1889, créée par la soprano Nellie Melba et sa professeure Mathilde Marchesi. Dans les premières décennies de l’œuvre, certaines cantatrices substituaient même à la scène de folie celle d’un autre opéra de Donizetti, *Fausta*, jugeant la démence de Lucia trop violente pour leur public. Ce



▲ Portrait de Donizetti par Francesco Coghetti, 1837. Museo Donizettiano, Bergame.

n’est qu’à la fin du XIX^e siècle que les spectateurs sont enfin prêts à affronter l’intensité effrayante de cette femme au bord du gouffre.

UN ROMANTISME EN PERPÉTUELLE MÉTAMORPHOSE

L’inspiration mélodique de Donizetti, la couleur romantique de son orchestration – ces cors omniprésents qui ouvrent l’œuvre et accompagnent le destin jusqu’à son terme –, l’usage dramatique des bois solistes : tout concourt à faire de *Lucia* un modèle du genre. Et si l’ouvrage regarde en arrière – notamment dans certaines structures formelles héritées de Rossini –, il annonce déjà Verdi, notamment par les accents autoritaires et menaçants du baryton Enrico. Ce qui fait la force inouïe de *Lucia*, c’est sa capacité à survivre aux interprétations les plus contrastées. Son immédiateté dramatique transcende les modes, les époques, les styles vocaux. Chaque génération de cantatrices – et il y faut les plus grandes – réinvente Lucia sans épuiser sa substance. Comme si l’œuvre contenait en elle-même cette plasticité que les romantiques cherchaient dans leurs personnages : la possibilité infinie de métamorphoses, qui fait qu’un chef-d’œuvre n’appartient jamais tout à fait au passé. ■

Dorian Astor
Dramaturge de l’Opéra national du Capitole

LUCIA, OU LA TECHNIQUE TRANSCENDÉE

ENTRETIEN AVEC

Jessica Pratt

Née en Angleterre, élevée en Australie, formée en Italie, perfectionnée par Renata Scotto et Gianluigi Gelmetti, la soprano Jessica Pratt s'est imposée sur toutes les grandes scènes du monde comme l'une des voix majeures du bel canto. Elle a chanté Lucia di Lammermoor partout – et cette saison enfin pour la première fois au Capitole ! Mais comment un personnage demeure-t-il vivant après tant de représentations ? Entre rigueur technique et liberté d'interprétation, elle nous parle de ce rôle inépuisable, de son parcours vers le bel canto, et de la discipline qui fait tenir une voix au sommet.

Vous avez chanté Lucia di Lammermoor un nombre incalculable de fois. Comment le rôle a-t-il évolué ? Est-il inépuisable ?

Je chante environ onze productions par an, dont deux ou trois Lucia, et à chaque fois, c'est un nouveau départ. Chaque production apporte quelque chose selon la vision du chef, du metteur en scène et aussi de ma propre expérience de vie. Je n'en ai jamais abordée aucune en ayant le sentiment de refaire la même chose. La liberté musicale est immense : les variations, la coloration des phrases, les jeux de *chiaroscuro*, c'est sans limites. Le jeu des partenaires influe également beaucoup. Par exemple, selon qu'Enrico est un frère agressif et autoritaire ou simplement aimant mais désespéré, les réactions de Lucia changent du tout au tout.

Cette relation est d'une richesse dramatique infinie. Mais dans le tous les cas, Lucia reste une femme indépendante dans un monde qui lui refuse cette liberté. Ce combat impossible la brise et la fait sombrer dans la folie.

Le rôle reste-t-il redoutable malgré votre expérience ?

Le rôle est redoutable en soi ! Les pièges techniques ne me font plus peur, mais la voix, comme tout le corps, évolue constamment. Certains passages faciles autrefois ne le sont plus, et inversement. Je peux maintenant émettre certains graves en voix de poitrine, ce qui m'était impossible durant les dix premières années de ma carrière. Des rôles plus dramatiques comme Norma m'enseignent un legato que je réinvestis dans Lucia. Chaque rôle nourrit les autres.

Vous alternez souvent Norma et Lucia ; passer de l'une à l'autre n'est-il pas difficile ?

Pas vraiment, ce sont deux rôles de soprano dramatique d'agilité. Bellini a écrit Norma et La Sonnambula à quelques mois d'intervalle pour la même interprète, la grande Giuditta Pasta : le rôle d'Amina est proche de celui de Lucia, ces univers ne sont pas si éloignés. On entend souvent des Norma très dramatiques, mais on peut et devrait la chanter dans le pur style bel canto. Norma développe le centre, l'Elisabetta de Roberto Devereux le passage entre voix de tête et voix de poitrine, etc. Tous ces rôles s'enrichissent, mais restent dans la sphère du bel canto.

Justement, comment gérer dans ce répertoire l'équilibre entre technique et émotion ?

Le bel canto n'est pas le vérisme : il s'agit avant tout, par définition, de produire un beau son, de tenir le public sous le charme du chant. Si on brise ce charme par des sons violents, rauques ou criés, on trahit le style et tout s'effondre. Le danger, c'est de se laisser emporter par l'émotion. Il faut calculer ce qu'on peut donner sans compromettre les sons filés, les *pianissimi*, les coloratures qui exigent une parfaite santé vocale. Il faut arriver au bout de l'ouvrage !

Pendant la fameuse scène de folie, si virtuose et si exposée, à quoi pensez-vous ?

Uniquement à Lucia. Pas à la technique. Pour être libre sur scène, il faut avoir travaillé des heures : vocalises, répétitions. Le corps développe une mémoire musculaire qui vous libère pour habiter le personnage. C'est sur scène qu'on découvre vraiment où on en est techniquement. Après, on retourne au studio. Mais pendant qu'on joue, on est. Si je me mettais à me demander si le prochain contre-mi bémol passera, ce serait la catastrophe.

Comment êtes-vous devenue spécialiste du bel canto ?

Par hasard. En Australie, je chantais Wagner, Strauss, Puccini ! Les cercles wagnériens m'ont soutenue, je pense les avoir beaucoup déçus (*rires*) ! Je n'arrivais à décrocher ni concours ni audition. Un jour, le chef Gianluigi Gelmetti m'entend dans un concours que je perds, et m'invite à Rome. Ma première soirée : Tancredi de Rossini avec la grande Mariella Devia. J'ai été foudroyée. Le bel canto est devenu une obsession. J'ai eu la chance d'arriver



▲ Lucia di Lammermoor, mise en scène Nicolas Joel, Théâtre du Capitole, 2017. © Patrice Nin



▲ John Everett Millais, The Bride of Lammermoor, 1878. Bristol City Museum & Art Gallery, Grande-Bretagne.

en Italie quand cette tradition était encore très intense. J'ai étudié avec Renata Scotto puis Lella Cuberli à Milan. Aujourd'hui, je travaille avec... Mariella Devia. Pendant toutes ces années, j'ai aussi étudié avec mon père, jusqu'à son décès cette année.

Vous étudiez toujours ?

Sans cesse. Comme je le disais, la voix évolue constamment. J'enregistre chaque représentation, je réécoute, je corrige. Je travaille avec Mariella Devia et mon coach vocal Kamal Khan en ligne plusieurs fois par semaine. Le suivi à distance est précieux quand on voyage tout le temps. Si on relâche, tout s'effondre. Parfois je suis moins motivée, mais rapidement je vois les choses se dégrader, ça m'agace... et je m'y remets !

Vous aviez donné un récital au Capitole en 2019. Revenez-vous à Toulouse avec plaisir ?

Oui ! J'adore cette production de Nicolas Joel. Sur toutes les Lucia que j'ai chantées, j'ai rarement eu droit à une belle mise en scène traditionnelle – cinq fois, peut-être, sur plus de quarante productions. La tradition est devenue l'exception ! Je suis ravie de porter de beaux costumes d'époque, et qu'il y ait enfin une fontaine sur scène quand je chante l'air où cette fontaine doit éveiller chez Lucia de terribles souvenirs... Vous n' imaginez pas comme c'est rare ! Et puis, le public toulousain est merveilleux. Je vais profiter du bonheur de chanter l'un de mes opéras préférés dans une ville superbe. ■

Propos recueillis et traduits de l'anglais par Dorian Astor



▲ Jessica Pratt dans le rôle-titre de Lucia di lammermoor, Victorian Opera, Melbourne (Australie), 2016. © Victorian Opera Melbourne

LES MILLE DÉFIS DE LUCIA

ENTRETIEN AVEC
Giuliana Gianfaldoni

Native de Tarente, formée à Bologne et Vérone, Giuliana Gianfaldoni s’est révélée très jeune sur les scènes italiennes et internationales. Invitée régulière du Rossini Opera Festival où Corinna dans Il Viaggio a Reims est devenu l’un de ses rôles fétiches, elle a également fait de la Gilda de Rigoletto son personnage de prédilection, l’incarnant dans les grandes salles italiennes comme au Royal Opera House Muscat dans la dernière mise en scène conçue par Franco Zeffirelli. C’est à Toulouse qu’elle fera ses débuts dans Lucia di Lammermoor – un saut dans le vide qu’elle a préparé avec une approche à la fois réfléchie et passionnée.



▲ Giuliana Gianfaldoni © Barbara Rigon

Vous avez remporté plusieurs concours prestigieux très jeune et vous vous êtes rapidement imposée dans le répertoire belcantiste, notamment Rossini et Donizetti. Comment s’est développée votre relation avec le bel canto ?

Depuis l’époque de mes études, il était clair que ma voix prendrait une certaine direction. En abordant la scène très jeune et en me confrontant à des répertoires différents, j’ai pu développer ma voix de manière consciente, tant sur le plan stylistique que technique. Le bel canto reste un allié depuis toujours, il m’a permis d’explorer des particularités et des sonorités que d’autres répertoires auraient masquées, retardant leur apprentissage. Le phrasé « pur », le son pur, le *filato*, le legato belcantiste, deviennent les bases pour pouvoir un jour aborder aussi des rôles différents ou même des opéras de ces mêmes compositeurs belcantistes qu’il vaut mieux chanter quand la voix mûrit.

Lucia di Lammermoor au Capitole marquera vos débuts dans ce rôle. Comment l’abordez-vous vocalement ? Quels en sont les défis spécifiques ?

Mon approche est très réfléchie. Pour aborder un rôle comme celui de Lucia, il faut être prudent, étudier la partition des mois et des mois à l’avance, en prêtant attention aux demandes du chef d’orchestre pour comprendre les coupes et les traditions là où elles s’appliquent. L’étude se divise entre l’introspection du personnage, mais surtout

une étude technique attentive. Ce rôle comporte mille défis pour la soprano : Lucia est presque toujours présente en scène, il faut gérer les énergies, l’élasticité des muscles vocaux et l’endurance dans le chant pour un meilleur contrôle de la fatigue physique et mentale. De plus, Lucia passe par plusieurs changements de registre et de tessiture au cours de l’opéra, qui me permettront de trouver des couleurs différentes selon l’aspect dramatique du moment, plutôt que de me concentrer sur le son technique dans la « folie » et de mettre



▲ Fanny Tacchinardi-Persiani, créatrice du rôle-titre de Lucia di Lammermoor au San Carlo de Naples, ici lors de la création londonienne en 1839. Gravure d’Alfred Edward Chalon. Victoria and Albert Museum, Londres. DR

en évidence le legato belcantiste, en obtenant cette pureté du son qui est fondamentale dans ce répertoire. Le véritable défi est de laisser sa marque distinctive dans un rôle confié aux meilleures voix, dans le passé comme aujourd’hui.

Comment percevez-vous le destin de Lucia dans ce monde patriarcal ? Y a-t-il des aspects particuliers de sa personnalité qui vous touchent ou que vous souhaitez explorer ?

Lucia est la quintessence du soprano romantique, au centre de l’intrigue dramatique, elle aime et est aimée en retour. La musique que lui donne Donizetti la décrit complètement, dans ses élans amoureux et dans sa grâce, dans sa candeur et dans sa folie. Je pense que le succès de l’opéra et du rôle dépendent aussi du fait que Lucia n’est pas victime d’un amour contrarié et de la jalousie d’ « un autre homme » mais des ambitions de son frère. De ce point de vue, elle me semble doublement victime. Et je pense que sa folie, pivot de l’opéra, a été la seule manière théâtrale et musicale de décrire l’horreur. L’opéra romantique italien a été maître dans l’art de se concentrer sur chaque type de sentiment, en plongeant dans l’intimité des différents personnages. Je crois que Lucia, je dirais « ma Lucia », doit atteindre le public grâce au chant et que le public a tous les outils pour comprendre l’actualité de l’opéra. ■

Propos recueillis par Dorian Astor

L’ÉCLAT DU PACIFIQUE



PORTAIT DE
Pene Pati

▲ Pene Pati © Mark Leedom

Artiste exclusif de Warner Classics, lauréat de l’International Opera Awards et des Opus Klassik, Pene Pati incarne Edgardo, l’amant maudit et passionné de Lucia di Lammermoor, au Capitole avant de rejoindre la Scala de Milan dans ce même rôle. Ce ténor formé en Nouvelle-Zélande s’est imposé sur les plus grandes scènes internationales par l’éclat solaire de son timbre et l’élégance de sa ligne de chant. Portrait d’un artiste au parcours unique, entre héritage océanien et conquête du répertoire lyrique européen.

Rieur, chaleureux, émerveillé et d’un inaltérable enthousiasme, mais bien conscient de son rôle d’ambassadeur du bout du monde : tel apparaît Pene Pati. De tous les arts du spectacle, l’opéra est probablement celui qui s’est le plus tôt ouvert à ce que nous appelons aujourd’hui la diversité, s’acclimatant sur tous les continents, offrant ses rôles à des artistes de toutes origines, méprisant les règles d’un réalisme étroit qui bridaient le cinéma. Des antipodes nous était déjà venue, avec Dame Kiri Te Kanawa, une diva maorie. Sauf erreur, Pene Pati est le premier artiste notable issu des Îles Samoa. Pour lui aussi, cependant, la Nouvelle-Zélande, où il a émigré avec ses parents à l’âge de deux ans, a joué un rôle déterminant dans sa formation, lui permettant d’étudier à l’excellent conservatoire d’Auckland, tout en l’encourageant à valoriser sa culture musicale polynésienne. Et voilà comment on peut devenir, à moins de quarante ans, l’un des ténors les plus demandés au monde pour le bel canto romantique italien et l’opéra français, faire connaître autour du globe les traditions musicales d’Océanie, et se délecter à jouer en

famille avec les standards et les codes de la pop internationale – Amitai, le frère de Pene, et son cousin Moses Mackay se sont aussi lancés dans la carrière internationale, mais tous se retrouvent pour s’adonner aux délices du cross-over au sein du trio Sole Mio. Si le brillant du timbre, la ductilité de la ligne de chant évoquent à certains amateurs le souvenir du jeune Pavarotti, c’est plutôt le flambeau de Cesare Valletti que Pene Pati semble reprendre, cette école du *tenore di grazia* que ses Edgardo de *Lucia di Lammermoor* et Nemorino de *L’Elisir d’amore* convoquent, et qui se retrouve même dans les emplois plus dramatiques tels le Duc de *Rigoletto*, Roméo, Faust ou Werther. Au-delà de ses qualités techniques, c’est encore la puissance des racines que l’artiste préfère mettre en avant : « Je suis convaincu que la musique océanienne a un pouvoir de réconfort universel. Car c’est un chant de tout le corps, de toute l’âme – raison pour laquelle je l’ai si facilement raccordée à l’opéra ! ». ■

Vincent Agrech est journaliste à Diapason, producteur et conseiller du Théâtre royal de Drottningholm

LUCIA DI
LAMMERMOOR
GAETANO DONIZETTI (1797-1848)

20, 21*, 24, 25*, 27** ET 28* FÉV., 20H
22 FÉVRIER ET 1^{ER}** MARS, 15H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée : 2h45 avec entracte
Tarifs de 10 à 128€

Opéra en trois actes
Livret de Salvatore Cammarano, d’après le roman *La Fiancée de Lammermoor* de Walter Scott
Créé le 26 septembre 1835, au Teatro San Carlo de Naples

José Miguel Pérez-Sierra Direction musicale
Nicolas Joel Mise en scène
Stephen Taylor Reprise de la mise en scène
Ezio Frigerio Scénographie
Franca Squarciapino Costumes
Vinicio Cheli Lumières

Jessica Pratt, Giuliana Gianfaldoni*	Lucia
Pene Pati, Ramón Vargas**, Bror Magnus Tødenes*	Edgardo
Lionel Lhote, Germán Enrique Alcántara*	Enrico
Valentin Thill	Lord Arturo
Michele Pertusi, Alessio Cacciamani*	Raimondo
Fabien Hyon	Normano
Irina Sherazadishvili	Alisa

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

Production de l’Opéra national du Capitole (1998)

Conférence
Jeudi 19 février, 18h
« Lucia di Lammermoor : drame de la folie et romantisme italien » par **Patrick Barbier**
Entrée libre - Foyer Mady Mesplé

Chanter en chœur et en famille à partir de 8 ans
Samedi 14 février, 17h30
Gratuit sur inscription - Foyer Mady Mesplé
opera.toulouse.fr

QU'EST-CE QU'ON SE « MARE » !

Bien au chaud dans la mare dont elle s'est proclamée souveraine, la Grenouille à grande bouche nourrit un rêve secret : devenir une star de la musique. Maëlle Mietton, narratrice, et Wafae Ababou, comédienne en LSF (langue des signes française), donnent vie à cette héroïne râleuse pour un spectacle hilarant. N'allez pas gober trop de mouches en riant à gorge déployée ! L'Orchestre joue la partition originale de Jean-Claude Gengembre sous la direction de Christophe Mangou : la mare est donc garantie sans canards.



ENTRETIEN AVEC

Maëlle Mietton & Wafae Ababou

▲ Maëlle Mietton (à gauche) et Wafae Ababou (à droite).
© Opéra Orchestre National de Montpellier

Maëlle Mietton, comment vous est venue l'idée étrange de partir d'une blague pour écrire un conte musical ?

M. M. : Cette histoire me fait rire depuis que je suis toute petite ! Elle appartient aux contes de randonnée, où une formule se répète constamment : l'héroïne s'en va, rencontre un animal, et cela recommence. En suivant la grenouille dans plusieurs lieux, je me suis dit que nous traverserions différents styles musicaux, et voyagerions dans des univers variés.

Est-ce votre première participation à un conte musical ?

M. M. : Non, j'avais déjà écrit quelques spectacles. Ici, le compositeur Jean-Claude Gengembre a réalisé un travail formidable sur l'histoire. La musique devient vraiment un film sonore. La partition regorge de clins d'œil géniaux.

Wafae Ababou : J'ai participé à plusieurs spectacles très différents, et certains m'ont vraiment marquée par l'énergie du groupe et la joie de partager la scène. Sourde, je ressens la musique autrement : à travers les vibrations, les rythmes et les émotions.

Le podcast a-t-il précédé le spectacle dans la conception ?

M. M. : Dès le départ, nous savions que le conte existerait sous les deux formes. À Toulouse, nous offrons même une troisième version, avec la participation de Wafae Ababou. Elle est extraordinaire, très expressive : entre son énergie et la mienne, c'est volcanique !

W. A. : Cette rencontre entre le français et la langue des signes française a demandé de réinventer certains passages. Les personnes sourdes viennent vivre une vraie expérience artistique, pas une simple adaptation. Elles

veulent partager les émotions du spectacle, ressentir l'énergie du subpac [gilet traduisant la sensation du son par des vibrations, NDLR] et admirer le chansigne, cette poésie du geste qui relie musique et langue des signes.

Vous invitez le public à participer : de quelle façon ?

M. M. : Pendant la chanson rock de la grenouille, le public peut chanter ou réaliser des percussions corporelles. Une incantation invite à s'initier à la langue des signes, en en apprenant quelques mots. Nous proposons aussi aux spectateurs de venir avec des étoiles, pour consteller un grand ciel : dans ce moment plein de poésie, le spectacle est pour nous !
W. A. : Quand le public suit le geste, répond au rythme, rit, signe ou attend en suspens, je vois le conte se transformer en incantation partagée. Plus qu'une performance, le spectacle devient un espace de dialogue entre la scène, le son, le geste et le public.

Y a-t-il une « morale » à ce conte ?

W. A. : Même s'il s'agit avant tout d'une histoire drôle et poétique, j'y trouve une petite morale implicite : apprendre à écouter, à accepter les différences et à partager la joie du jeu et des mots avec les autres.

M. M. : Si la grenouille se montre un peu aigrie et tyrannique au début, dans sa mare, c'est tout simplement parce qu'elle a peur du monde. Ses aventures vont la faire grandir, grâce à la découverte de l'amitié et de l'altérité.

Est-ce que cette grenouille vous a fait sortir de votre mare ?

M. M. : Les concerts musicaux et les travaux d'écriture me font en fait *revenir* vers ma mare ! Je me suis toujours sentie fortement liée aussi bien aux contes et aux mythologies qu'à

l'enfance. Aucun lien avec l'âge : c'est un état qui nous habite en permanence.

W. A. : J'adore jouer dans ce spectacle. Je me sens dans ma mare, pleinement moi-même. C'est incroyable de chansigner, de transformer les sons en gestes, et de partager cette joie avec le public.

Propos recueillis par Mathilde Serraille



▲ De gauche à droite :
Jean-Claude Gengembre © Romain Robine
Christophe Mangou © Pablo de Selva

CONCERT
EN FAMILLE À partir de 6 ans

Christophe Mangou Direction
Maëlle Mietton Livret et narration
Wafae Ababou Comédienne en langue des signes française

Jean-Claude Gengembre Musique
Tristan Mouget Création lumières
Carlos Carreras / Des'L Traduction - adaptation en Langue des Signes Française, chansigneur
Orchestre national du Capitole

DIMANCHE 22 FÉVRIER, 11H
HALLE AUX GRAINS
Durée : 1h sans entracte
Tarifs de 8 à 20€ / 5€ (-27 ans)

LA GRENOUILLE À GRANDE BOUCHE
Conte musical participatif

MIDI À BROOKLYN

Le 26 février, le ténor américain Zachary Wilder, habitué des plus grands ensembles baroques, nous convie à un Midi du Capitole d'un genre inédit : Brooklyn Suites est un programme audacieux qui reconstitue les pratiques musicales polyvalentes de sa famille d'origine lituanienne, émigrée à Brooklyn à la fin du XIX^e siècle. Zachary Wilder ressuscite l'esprit d'une époque où se forgeait le son américain à partir des influences les plus diverses.

ENTRETIEN AVEC

Zachary Wilder

Votre Brooklyn Suites n'est pas un récital comme les autres. D'où vient ce projet ?

C'est un projet que je voulais réaliser avec mon père depuis longtemps. Il a maintenant 72 ans et je me suis dit que c'était le moment. Toute la famille maternelle de mon père est originaire de Lituanie – des émigrés juifs arrivés à la fin du XIX^e siècle à cause des pogroms. Ils étaient tous musiciens et vivaient ensemble à Brooklyn. Certains étaient pianistes et jouaient dans les bars clandestins pendant la Prohibition. L'un d'eux avait même un orchestre de jazz et de musique pop. Ils se réunissaient pour faire de la musique à la maison, avec un répertoire incroyablement varié : Mozart, Schubert, Brahms, musique traditionnelle yiddish, Gershwin, compositeurs de Tin Pan Alley, comédies musicales... C'était l'époque où commençait à se créer le son américain. Ce programme en est le miroir.

Comment avez-vous recueilli et réélaboré ces pratiques familiales ?

Un grand-oncle, cousin de ma grand-mère, en avait conservé la mémoire et m'a raconté ces

soirées musicales. Et l'un de mes cousins avait fait des recherches d'archives qui m'ont été transmises. Il y avait beaucoup d'amateurs dans la famille, mais cette musique faisait vraiment partie de la vie quotidienne. J'ai mélangé des pièces que la famille jouait vraiment avec d'autres qui racontent dans cet esprit une histoire plus large. Je travaille avec le metteur en scène Benjamin Lazar pour construire une dramaturgie dont je suis aussi le narrateur.

Arnaud Thorette et Johan Farjot vous accompagnent. Comment s'est faite cette rencontre ?

À l'origine, j'avais fait ce programme aux États-Unis avec Rob Mounsey, arrangeur orchestral qui a travaillé avec Paul Simon et Steely Dan. Mais je voulais une version qui puisse tourner facilement. On m'a conseillé l'Ensemble Contraste, d'où viennent Johan et Arnaud. Leur polyvalence stylistique correspondait parfaitement au défi de ce programme.

Vous-même, qui êtes connu pour le répertoire baroque, d'où vous vient cette polyvalence ?

J'ai grandi dans une maison qui baignait dans la musique pop. Mon père travaillait dans le rhythm and blues et les comédies musicales. Au lycée, je faisais beaucoup de jazz, mais aussi du classique et des comédies musicales. C'est dans l'ADN des Américains !

Comme vos ancêtres, vous êtes un immigrant... Depuis combien de temps vivez-vous en France ?

Depuis 12 ans ! Quand on quitte son pays, l'image qu'on en a reste figée à l'époque de notre départ. Depuis 2013, les États-Unis ont bien changé et c'est troublant quand j'y retourne... Ces dernières années, je m'y rends moins souvent, car j'ai noué beaucoup de liens avec des ensembles français et européens.

Avec I Gemelli notamment... C'est avec eux que vous avez fait vos débuts au Capitole dans Le Retour d'Ulysse de Monteverdi en 2023. Heureux de revenir à Toulouse ?

C'est une ville que j'adore, un cocktail formidable de tout ce que j'aime dans la culture française. Et le Capitole possède une atmosphère incroyable. Sa riche histoire, au fond comme celle de ma famille, nourrit mon imagination artistique. ■

Propos recueillis par Dorian Astor

◀ Zachary Wilder © Pauline Darley

▼ L'altiste Arnaud Thorette et le pianiste Johan Farjot, issus de l'Ensemble Contraste. © Manuel Braun



MIDI DU CAPITOLE

Zachary Wilder Ténor

Arnaud Thorette Alto

Johan Farjot Piano

JEUDI 26 FÉVRIER, 12H30
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée : 1h sans entracte
Tarif unique : 5€

BROOKLYN SUITES

Airs de Mozart, Schubert, Weill, Gershwin, Bernstein...



Comment avez-vous rencontré le réalisateur du *Patient anglais*, Anthony Minghella ?

Les musiques que j’ai composées pour les films *37°2 le matin* et *L’Amant* ont connu un certain retentissement chez les Anglo-Saxons, ce dont je n’avais d’ailleurs pas vraiment conscience à l’époque. Anthony Minghella faisait partie de ceux qui les avaient particulièrement appréciées. Lorsqu’il a réalisé la publicité d’un des premiers modèles de téléphone portable dans les années 90, il m’a fait appeler par l’agence pour me demander d’en composer la musique. Nous nous sommes dit après coup que nous nous étions « fiancés » sur cette publicité, avant de nous « marier » deux ans plus tard sur *Le Patient anglais*.

Comment s’est déroulée votre collaboration sur *Le Patient anglais* ?

Anthony m’a écrit pour me parler de son projet d’adaptation du roman de Michael Ondaatje, produit par l’Américain Saul Zaentz. Puis il est venu me voir à l’Île-aux-Moines, où je vivais à l’époque, été comme hiver. Anthony m’avait entendu dire dans une émission télévisée que je souhaitais être un co-auteur du film, c’est-à-dire ne pas le



▲ Affiche du film *Le Patient anglais* (*The English Patient*), réalisé par Anthony Minghella, avec Kristin Scott Thomas et Ralph Fiennes. Miramax Films, 1996. DR

rejoindre à la fin, mais commencer mon travail de recherche avant même les images. Il venait

donc me voir dès le départ, pour me donner le script que nous avons lu ensemble. Puis il a m’a laissé quatre « indices » : le premier, une chanson turco-hongroise, très orientale, qu’il avait découverte ; le deuxième, Jean-Sébastien Bach, dont nous étions fous tous les deux ; le troisième, l’Orient ; puis, le quatrième et dernier, Giacomo Puccini, pour son sens mélodique, son élégance et la beauté de ses harmonies. Anthony m’a confié qu’il souhaitait travailler avec moi, mais que le producteur n’était pas séduit à l’idée de faire appel à un compositeur français, et même, qu’il avait des compositeurs américains en tête. Il m’a donc demandé de composer un thème avec lequel tenter de convaincre Saul Zaentz. Ma première maquette a beaucoup plu à Anthony, qui m’a encouragé à poursuivre mon travail. J’ai donc étoffé cette musique, que je suis allé défendre à San Francisco devant le producteur. À l’issue de ma démonstration, il m’a demandé de rejouer. Puis, verdict : « You’re hired ! » (« Vous êtes engagé ! ») Tout cela a eu lieu alors qu’aucune image n’était tournée ! *Le Patient anglais* m’a donné l’amour du cinéma, et a aussi transformé ma façon de travailler. Je me suis dès lors impliqué dans l’avant, le pendant et l’après.

Vous vous inspirez souvent de la musique classique dans vos propres œuvres. Est-ce le cas dans cette partition ?

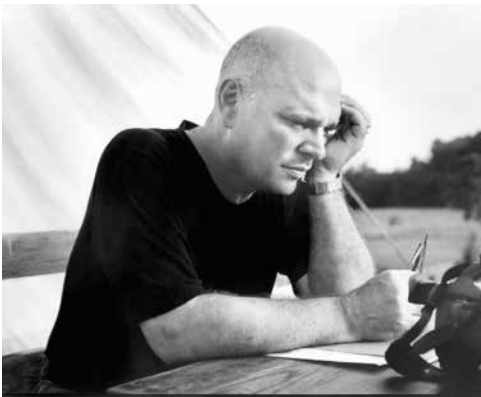
En me mettant au travail, j’ai fait connaissance avec l’*alter ego* d’Anthony Minghella, Walter Murch, son monteur. Un véritable génie ! Il a écrit un ouvrage, *En un clin d’œil*, qui fait office de Bible pour la profession dans le monde entier. Il est aussi l’inventeur du mot *sound designer*. Murch adore la musique et Bach. Il avait eu l’idée de faire entendre l’*Aria* des *Variations Goldberg* chaque fois que l’on voit le patient gisant dans son lit. À trois mois de la fin de la composition, cette idée a été écartée. J’ai dû passer plus de deux mois à composer ce prélude à trois voix en sol « à la Bach », que nous avons nommé *Convento di Sant’anna*. J’étais bien sûr effrayé à l’idée de remplacer Bach, mais il s’agissait en réalité d’être moi-même, avec la rigueur de l’écriture à trois voix, où aucune note n’est inutile, où chacune chante et dialogue avec l’autre. Le résultat a beaucoup plu à Anthony et Walter, qui m’ont demandé si ce thème pour piano pouvait être réorchestré pour une scène, celle où l’on voit Juliette Binoche dans une église magnifique, agrippée à une corde en hauteur, d’où elle contemple les fresques sublimes du plafond. Là, j’ai utilisé des mandolines, des pizzicati de cordes et des bois.

Après la composition, comment s’est passé l’enregistrement ?

Saul Zaentz avait travaillé avec l’Academy of Saint Martin in the Fields pour *Amadeus*. Cet orchestre formidable a été convoqué à nouveau pour *Le Patient anglais*. Nous avons enregistré aux AIR Studios de Londres, sorte de chapelle avec un immense plafond. Nous n’avions que deux jours pour enregistrer toute la musique. Il fallait aller vite !

Quels souvenirs gardez-vous de la remise de l’Oscar ?

Je ne m’y attendais pas du tout. À la cérémonie, j’ai vu l’Oscar remis à Juliette Binoche, à Anthony Minghella, à Walter Murch... Je me suis dit que cela suffisait, et qu’il n’allait pas me revenir. Quand mon nom a été prononcé... Tout cela ressemble à un rêve. C’est un peu comme si je n’avais rien vu ! Je suis allé remercier, puis je suis sorti de scène. C’est là, en coulisses,



▲ Le réalisateur Anthony Minghella photographié par Brigitte Lacombe. © Dominic Minghella

que je n’en suis pas revenu en découvrant tous les journalistes et photographes qui m’interpelaient. C’était Hollywood. Je suis retourné aux Oscars plus tard, quand j’ai été nommé pour *Le Talentueux Mr. Ripley* et *Retour à Cold Mountain*, d’Anthony Minghella également. Et pourtant, cela ne me donne toujours pas l’assurance d’être bon. Je reste dans un état de doute.

Après cette récompense, quelles félicitations ont le plus compté pour vous ?

Une en particulier m’a beaucoup marqué ! Au beau milieu de la nuit, alors que je me trouvais au bar de mon hôtel, le garçon m’a transmis un appel : « Bonjour, c’est Maurice Jarre ! Je vous ai cherché dans tous les hôtels de Los Angeles ! Je voulais simplement vous féliciter. » Rien ne m’a autant touché. Nous nous sommes ensuite vus et revus, et sommes restés très proches jusqu’à la fin de sa vie. Cet appel m’a ému car je connais sa musique et sais donc à quel point Jarre est créatif, inventif, original... et généreux avec ses collègues.

En plus de la musique de film, dans quel domaine vous épanouissez-vous en tant que compositeur ?

J’adore écrire pour le ballet. Tout commence par un argument assez concis, dont, en tant que compositeur, je me fais le détonateur. C’est extraordinaire ! J’ai écrit *Clavigo* pour l’Opéra de Paris, avec le chorégraphe Roland Petit, ou encore *Raven Girl*, chorégraphié par Wayne McGregor, pour Covent Garden.

◀ Gabriel Yared en 1982
© Bertrand Laforet - / Gamma-Rapho

► Le chef allemand Frank Strobel, très engagé pour la musique de film. © Kai Bienert

Quel héritage souhaiteriez-vous laisser à la musique de film ?

La conscience que j’applique pour la faire. Je ne crée rien à la légère. Chaque morceau, chaque thème que j’écris, je l’offre à la musique, et à la musique de film. Je donne à la musique de film la fleur de mon inspiration, ce que je sais faire, et ce que je continue à apprendre à faire. Dans le salon de musique où je travaille – mon temple, en quelque sorte –, il se trouve toutes les partitions avec lesquelles j’ai appris la musique, de Roland de Lassus à György Ligeti. Je peux passer des heures à les déchiffrer. J’essaie d’apporter au cinéma cet appétit, cette faim que j’ai de la musique. Je lis aussi beaucoup, et j’aime me rendre au musée pour admirer des expositions de peinture. Autrefois, les compositeurs, peintres, sculpteurs se retrouvaient dans des salons, échangeaient, se nourrissaient mutuellement. Aujourd’hui, je trouve que nous avons tendance à nous isoler. Pourtant, les arts sont indissociables les uns des autres.

Propos recueillis par Mathilde Serraille

CONCERT
ÉVÈNEMENT

Frank Strobel *Direction*
Stéphane Lerouge *Présentation*
Orchestre national du Capitole

JEUDI 26 FÉVRIER, 20H
 VENDREDI 27 FÉVRIER, 20H
 SAMEDI 28 FÉVRIER, 20H
HALLE AUX GRAINS
Durée : 1h30 avec entracte
Tarifs de 8 à 68€

UNE NUIT AUX OSCARS
Musiques de films oscarisées

En partenariat avec
Europäische FilmPhilharmonie - EFPI



Trois cygnes

REVISITER LE LAC



À la demande de Beate Vollack, directrice de la danse du Ballet de l'Opéra national du Capitole, trois chorégraphes d'aujourd'hui, aux parcours et aux styles très différents, s'approprient Le Lac des cygnes de Tchaïkovski/Petipa, l'un des monuments du ballet académique. Nicolas Blanc pour Cantus Cygnus, Jann Gallois pour Incantation, Iratxe Ansa et Igor Bacovich pour Black Bird exploreront cette œuvre immortelle, basée à l'origine sur des légendes médiévales allemandes et scandinaves. Chacun des chorégraphes développera un aspect ou un thème inspiré par cette histoire mythique. La scénographe Silke Fischer donnera à ces pièces l'harmonie et l'individualité essentielles à trois créations basées sur le ballet légendaire de Tchaïkovski. Trois visions et interprétations de l'éternel et fascinant Lac des cygnes.

Ballet

TROIS CYGNES, MILLE QUESTIONS



▲ Beate Vollack © David Herrero

Comment vivons-nous ensemble ? Quelle est notre place dans la nature ? Que révèlent nos dualités ? Derrière la splendeur du ballet le plus célèbre au monde, se cachent des zones d'ombre que nous n'interrogeons presque jamais. Beate Vollack, directrice de la danse de l'Opéra national du Capitole, a lancé le défi à trois chorégraphes : et si l'on posait enfin les vraies questions ?

UNE CRÉATION INSPIRÉE DU LAC DES CYGNES

Le Lac des cygnes est sans doute le ballet le plus célèbre du répertoire classique. Tous les amateurs de danse connaissent la version russe originale qui, malgré d'innombrables variations internationales, demeure la référence et le fondement de la plupart des versions ultérieures. Pourtant, presque personne ne sait que la première version moscovite de 1877 fut un échec. Ce n'est qu'en 1895, après un profond remaniement du livret, que le ballet triompha depuis Saint-Petersbourg et conquiert le monde entier. Parmi les réinterprétations modernes, je tiens à mentionner la version révolutionnaire de Matthew Bourne en 1995, où tous les cygnes sont dansés par des hommes – un regard vraiment neuf ! Pour notre production *Trois Cygnes*, j'ai rencontré les chorégraphes afin d'explorer trois dimensions

► Hilma af Klint, *The Swan*, No. 1, Group IX/SUW, The SUW/UW Series, 1915. © Albin Dahlström / Moderna Museet Stockholm.



◀ Alexandre De Oliveira Ferreira (*Pan*), Daphnis et Chloé, chorégraphie Therry Malandain, 2025. © David Herrero

essentielles du *Lac des cygnes* qui restent aujourd'hui encore sans réponse : la définition de ce qu'est l'humain ; son rapport à l'animalité et à la nature ; les polarités et dualités qui structurent notre monde. Nous nous sommes demandé : ces thèmes nous parlent-ils toujours ?

Et si oui, que nous disent-ils ? Avons-nous des réponses, ou seulement d'autres questions ? C'est cela que j'ai souhaité soumettre à nos chorégraphes, tout en les laissant libres de trouver leur chemin de questions et de réponses à travers ces dimensions.

L'HUMAIN

Dans *Le Lac des cygnes*, les êtres humains n'apparaissent qu'aux premier et troisième actes. Aux deuxième et quatrième actes, ce sont des créatures fabuleuses qui occupent la scène : Rothbart et les cygnes. La relation entre la Reine et le Prince, entre la mère et le fils, est singulière. Inhabituel pour l'époque : une femme règne seule. Le sort du Roi n'est évoqué que dans la version originale, proche du conte de la princesse-cygne. Dans les versions ultérieures, le Roi, l'homme, disparaît complètement. Il reste inexistant ! Dans cette relation mère-fils complexe, je comprends parfaitement que le Prince cherche à échapper à la pression maternelle et au mariage arrangé qui doit le conduire au trône. Je comprends qu'il se réfugie dans la nature et parte à la chasse, comme il était d'usage à cette époque. Les relations humaines n'ont jamais de solution unique. C'est comme dans la vie : pour se comprendre, il faut aller l'un vers l'autre, donner et recevoir, s'arrêter pour écouter avant d'agir ou de réagir. Chaque personne est différente – c'est un apprentissage de chaque instant.

LA NATURE

La nature est symbolisée par le lac qui donne son titre à l'œuvre. Dans la version chorégraphique, il naît des larmes des princesses qui pleurent sur leur destin. Dans le conte original, il naît des larmes du grand-père qui, mourant, avait légué à Odette une couronne magique et pleurerait sur leurs deux destins. C'est dans ce lac de larmes que se jettent finalement les deux amants – le cygne blanc et le Prince – trouvant dans la mort délivrance et réunion. La fin n'est certes pas heureuse, mais c'est une réconciliation avec la nature, une fusion avec elle. À notre époque où la question de notre rapport à la nature devient cruciale, cette fin me semble véritablement visionnaire.

NOIR ET BLANC

Pourquoi le Prince ne reconnaît-il pas que le cygne noir n’est pas *son* cygne ? Cette question reste sans réponse. Un amoureux ne devrait-il pas toujours reconnaître l’être aimé ? Ou bien n’est-ce pas le véritable amour ? Cette interrogation porte en elle toute la symbolique du noir et du blanc : le bien et le mal, le yin et le yang, le jour et la nuit, la lumière et l’obscurité. Une question traverse toujours l’esprit du spectateur : le cygne blanc et le cygne noir seront-ils incarnés par la même danseuse ou par deux interprètes différentes ? Si la tradition établie dès 1895 par Petipa et Ivanov confie ces deux rôles à une seule ballerine – exploit technique symbolisant la consécration d’une carrière –, certaines productions choisissent de les dissocier. Mais au-delà de cette curiosité, ces dualités recèlent quelque chose de plus profond. Les costumes au ballet deviennent une seconde peau. Puisqu’ils sont blancs et noirs, on pourrait aller jusqu’à les rapprocher de couleurs de peau différentes – et poser ainsi une tout autre question, celle de la représentation des corps et de la question raciale. Mais laissons cette question en suspens...

Beate Vollack
Directrice de la danse
Opéra national du Capitole



► Natalia de Froberg dans Sémiramis, chorégraphie Ángel Rodríguez, 2024. © David Herrero

TRIPTYQUE

Ces interrogations qui ne nous sautent pas immédiatement aux yeux mais traversent l’intrigue, restent souvent cachées derrière la beauté de la danse. Bien d’autres questions parcourent le conte comme le ballet du *Lac des cygnes*, toujours sans réponse – continuant ainsi à nous stimuler et à nous inspirer. Ce sont précisément ces questions que nous avons posées à nos trois chorégraphes. L’un vient de la tradition néoclassique, l’autre des danses urbaines contemporaines, le troisième couple déploie une énergie explosive aux confins de la transe. Trois univers, trois langages chorégraphiques radicalement différents. Pour conférer à cette soirée son unité esthétique, nous avons confié à Silke Fischer la scénographie et les costumes des trois créations. Vous découvrirez aussi son approche de ces œuvres différentes. Cette soirée promet tout une palette de formes et de visions. Pourtant, l’inspiration commune et le même dispositif scénographique feront de ces trois pièces un véritable triptyque.



L'HISTOIRE

LES ORIGINES LÉGENDAIRES

Le livret du *Lac des cygnes*, composé par Vladimir Begitchev en 1875, puise dans un riche terreau de légendes germaniques et slaves. Sa source principale est *Le Voile dérobé*, conte extrait des *Contes populaires des Allemands* de Johann Karl August Musäus (1782-1786), qui raconte l’histoire d’un chevalier épousant une femme-cygne après lui avoir dérobé son voile magique. S’y mêlent des influences du folklore russe, notamment le motif de la princesse-cygne présent dans le *Conte du Tsar Saltan* de Pouchkine, ainsi que des échos du mythe antique de Lédä et Zeus. Ces légendes nordiques et slaves des femmes-cygnés, liées au chamanisme nord-eurasiatique, font du cygne un être intermédiaire entre ciel et terre, comme les Valkyries de la mythologie germanique.

L'INTRIGUE

De ces sources légendaires, Begitchev tire l’histoire du prince Siegfried qui, fuyant les pressions matrimoniales de sa mère, part chasser dans la forêt. Au bord d’un lac, il rencontre Odette, une princesse transformée en cygne blanc par le sorcier Rothbart. Seul un serment d’amour éternel peut briser le sortilège. De retour au château pour le bal où il doit choisir une épouse, Siegfried tombe dans le piège de Rothbart : celui-ci lui présente sa fille Odile, sosie maléfique d’Odette vêtue de noir, à qui le prince jure son amour, trahissant ainsi involontairement Odette. Désespérés, les deux amants se jettent dans le lac et trouvent dans la mort leur réunion et leur délivrance.

▲ Conte du tsar Saltan de Pouchkine, illustration de Malioutine. Édition Mamontov, 1899.

CANTUS CYGNUS

Désormais résidant à Chicago, le Montalbanais Nicolas Blanc a suivi une formation classique de haute volée, de l’Académie Princesse Grace de Monaco à l’École de Danse de l’Opéra de Paris en passant par un Prix au prestigieux Concours de Lausanne. Chorégraphe reconnu aux États-Unis où il a créé Mothership pour l’excellent New York City Ballet et de nombreuses pièces pour le fameux Joffrey Ballet de Chicago, il n’avait encore jamais créé en France. Héritier de la lignée néoclassique et travaillant notamment avec les pointes, il perpétue l’héritage de la danse académique tout en en renouvelant le langage. Pour Cantus Cygnus, il a choisi ses musiques dans le but de conduire les danseurs d’une atmosphère oppressante vers une libération finale. La Constellation du Cygne apparaît comme un symbole de métamorphose et de renaissance.

ENTRETIEN AVEC

Nicolas Blanc



▲ Nicolas Blanc © Cheryl Mann

Pourquoi avoir intitulé votre pièce Cantus Cygnus ?

Lors de ma recherche musicale pour cette création, j’ai tout de suite été touché par *Cantus Arcticus* du compositeur finlandais Einojuhani Rautavaara. C’est un morceau d’une rare beauté qui allie l’orchestre à des chants d’oiseaux. Cela s’apparente à un chant du cygne, un chant magnifique qu’émettraient, selon une croyance antique, les cygnes avant de mourir. Cygnus se réfère aussi à la Constellation du Cygne qui flottera sur scène au-dessus des interprètes. Elle symbolise la métamorphose et la renaissance.

Qu’est-ce qui motive un chorégraphe du XXI^e siècle à s’inspirer du Lac des cygnes de Tchaïkovski et Petipa ?

Tout d’abord, il y a la grandeur musicale de Tchaïkovski. Je souhaitais rester attaché à une musique qui puisse, comme celle du *Lac des cygnes*, transmettre la richesse d’une partition mais aussi refléter la beauté et le drame qui se déroule sur scène. Ensuite, je conserve l’utilisation des pointes, ce qui permet de m’ancrer dans l’héritage de la danse classique tout en faisant évoluer son langage. La finesse du chausson apporte à la danseuse une forme de légèreté, d’envol et de grâce. Ce qui m’inspire aussi, c’est tout le magnifique travail de formation des cygnes dans les « actes blancs » ainsi que les ports de bras spécifiques à ce ballet.

Quelles thématiques présentes dans Le Lac allez-vous aborder ?

Certaines thématiques du *Lac* sont présentes dans la pièce mais élaborées selon une conceptualisation plus abstraite. Les vestes créées par Silke Fischer me permettent d’ancrer les danseurs dans un groupe qui s’appuie autant sur l’humain que sur l’animal. Les thématiques du rapport de force et du pouvoir sont importantes à mes yeux. Dans ma pièce, ces thèmes sont présents dans l’environnement où évoluent les personnages et non dans l’affrontement mutuel des danseurs. L’atmosphère oppressante de la première partie fait référence aux violences que nous pouvons subir là où les régimes dérivent vers l’autoritarisme, là où la nature est mise à mal, là où la société est réprimée. Il y a enfin le thème de l’éternité, du paradis et de l’apothéose, très présent dans certains dénouements du *Lac des cygnes*. Il s’opère ainsi une transformation de la douleur vers la paix, de l’emprisonnement vers la liberté. Une sublimation de la beauté en guise d’expression ultime.

Quelles compositions allez-vous utiliser dans votre pièce ?

Pour la toute première fois dans un même ballet, j’allie trois œuvres de deux compositeurs différents: Einojuhani Rautavaara et Anna Clyne, compositrice que j’ai rencontrée alors

qu’elle était en résidence avec l’Orchestre Symphonique de Chicago. Anna Clyne est décrite comme « une mélodiste radicale avec un œil de peintre ». Sa musique est émotionnelle, visuelle, profondément rythmique et mélodique. Sa composition *This Midnight Hour* servira de partie centrale à *Cantus Cygnus*. C’est un morceau qui nous projette immédiatement dans un périple d’une grande intensité dramatique, un peu à l’image de l’acte IV du *Lac*. Les deux autres compositions sont d’Einojuhani Rautavaara, disparu il y a 10 ans, qui fut peut-être le plus grand compositeur finlandais après Sibelius. J’utilise le Largo de sa *Symphonie n°2* op.8 (*Sinfonia Intima*) en guise d’introduction, aux connotations sombres et oppressantes. Composée en 1957, cette symphonie marque le début du compositeur vers une musique plus atonale. La deuxième composition servira de conclusion: j’ai choisi le deuxième mouvement *Melancholy* de son *Cantus Arcticus* (Concerto pour oiseaux et orchestre). Le chant d’oiseau lié aux violons et aux cordes donne une atmosphère à la fois romantique et triste à ce dénouement, mais aussi d’une grande beauté. Entre ces compositions très variées, il y a néanmoins une forme de continuité qui me permet de composer un voyage émotionnel, qui passe par l’enfermement, l’agitation et la fuite pour atteindre une forme de délivrance vers l’au-delà.

INCANTATION

ENTRETIEN AVEC

Jann Gallois



▲ Jann Gallois © Michel Juvet

Issue des danses urbaines, Jann Gallois, après un riche parcours d'interprète, fonde en 2012 la Cie BurnOut, basée en Île-de-France. Depuis, elle a créé une quinzaine de pièces qui ont été données plus de 500 fois en France et à l'étranger. Si elle n'a encore jamais travaillé avec une compagnie classique de structure institutionnelle, cette première collaboration avec le Ballet du Capitole promet une rencontre stimulante entre son univers contemporain et la technique académique. Pour cette jeune femme chorégraphe, passionnée de philosophie, danser, c'est partager une vérité intérieure libérée de toute limitation du langage. C'est à cet universalisme chorégraphique qu'elle s'intéresse dans sa pièce Incantation, créée pour le Ballet du Capitole. Elle y évoque l'ésotérisme du ballet et ses pouvoirs de transcendance, présents dans les métamorphoses du Lac originel.

En quoi votre pièce est-elle une Incantation ?

Il y a là quelque chose de l'ordre de la magie, de l'enchantement. Sur cette création, j'ai le souhait de me pencher sur la notion ésotérique du ballet tout en l'orientant vers le besoin (ou la peur) de la transformation, en général inhérente à tous les êtres. L'incantation est une des composantes d'un acte surnaturel. Elle ouvre une porte sur une dimension mystique afin de transcender les apparences ordinaires, voire de transgresser les lois du sens commun des choses. Tel le sort jeté sur la princesse Odette, qui se métamorphose en cygne blanc le jour et reprend sa forme humaine la nuit. C'est cette idée de transcendance que j'ai l'intention de développer dans cette création.

Qu'est-ce qui motive une chorégraphe contemporaine comme vous à s'inspirer du Lac des cygnes de Tchaïkovski et Petipa ?

C'est la première fois qu'on m'invite à faire ce type de démarche : partir d'une œuvre déjà existante pour en créer une nouvelle. *Le Lac des cygnes* est un monument dans le monde du ballet. Pour ma part, je suis issue des danses urbaines et je trouve très

enrichissant d'aller puiser mon inspiration dans une toute autre esthétique. C'est aussi la première fois que je crée pour des danseuses classiques, j'ai donc hâte de voir comment nos différentes techniques et approches du mouvement vont se marier. Tout ceci est vraiment stimulant pour moi.

Pourquoi avoir choisi une composition du clarinettiste Yom pour votre ballet ? Est-ce une pièce préexistante ou composée tout spécialement pour Incantation ?

Il s'agit des deux puisque Yom et moi-même avons choisi ensemble des musiques déjà existantes de son répertoire, qui seront arrangées exclusivement pour la pièce que je crée. La musique de Yom a tout de ce qu'on peut qualifier de mystique. Il cherche toujours l'envoûtement, ne craint ni la répétition ni de prendre le temps sur des longues montées en puissance. C'est un clarinettiste hors-pair qui aime avant tout se dépasser pour partager avec le public son amour de la musique.

BLACKBIRD

Directeurs de la compagnie contemporaine Metamorphosis Dance, sise dans la banlieue madrilène, les chorégraphes Iratxe Ansa et Igor Bacovich forment un couple artistique qui travaille toujours en tandem. Elle Basque, lui Italien, tous deux ont une formation éminemment classique – la prestigieuse Cranko Schule de Stuttgart pour elle et l'Académie de danse de Rome pour lui. Mais leur écriture chorégraphique défie les catégories : pure énergie explosive, presque transe, puissance à l'état brut. Véritables centrales d'énergie scénique, ils investissent toutes les facettes du mouvement avec une rigueur sans compromis. Leur Blackbird convoque magie noire et mystère sur les traces du Lac.

Qu'est-ce qui motive les chorégraphes contemporains que vous êtes à vous inspirer d'un ballet aussi classique que *Le Lac des cygnes* ?

Initialement, le choix ne vient pas de nous mais nous a été présenté par la directrice du Ballet du Capitole, Beate Vollack. Cette proposition nous a inspirés car *Le Lac des cygnes* est l'un des chefs-d'œuvre du ballet classique et nous trouvons naturel qu'un chorégraphe, de quelque horizon qu'il vienne, trouve son inspiration dans un classique de sa forme d'art. Se référer au passé permet de se projeter dans le futur. Iratxe et moi-même avons réfléchi à beaucoup d'éléments de cette pièce comme les costumes, la scénographie, les lumières... mais pour ce qui est de la chorégraphie, qui doit être vivante et surtout pas figée, rien n'est vraiment fixé. Elle naîtra vraiment dans le studio avec les danseurs. Bien sûr, nous avons déjà des idées pour notre ballet mais, à l'heure qu'il est, il nous est impossible de dire si la pièce ira plutôt dans un sens ou dans l'autre.

Quels thèmes du *Lac des cygnes* allez-vous explorer dans votre pièce, *Blackbird* ?

Blackbird, en anglais, c'est le nom du « merle » mais cela peut également signifier « oiseau noir », n'importe lequel. Au regard du *Lac des cygnes*, cet « oiseau noir » renvoie au personnage d'Odile, jeune femme sous l'emprise du diabolique magicien Rothbart, que ce dernier parvient à métamorphoser en Cygne noir. C'est sur lui que nous souhaitons nous focaliser afin d'évoquer la magie noire, l'influence mystérieuse dans un environnement sombre mais fascinant, et qui n'a rien de malveillant.

Pourquoi avoir choisi d'utiliser pour votre pièce une œuvre du compositeur contemporain Owen Belton ?

Cette composition d'Owen Belton, qui s'intitule d'ailleurs *Blackbird*, nous a été suggérée par Beate Vollack qui la

connaissait. Nous avons adoré cette musique et l'approche d'Owen Belton qui intègre une large gamme d'instruments acoustiques, électroniques ainsi que des sons du quotidien dans ses partitions. Dès que nous avons écouté cette musique, nous avons visualisé les possibilités chorégraphiques qu'elle nous offrait et nous avons aussitôt su que c'était « elle » car nous étions sur la même longueur d'onde esthétique et d'état d'âme, si l'on peut dire. C'est une musique que l'on peut qualifier d'obscur mais qui nous projette dans un obscur attirant, fascinant. Ce fut une belle et surprenante découverte.

Nous sommes également ravis des dessins et des esquisses de

la scénographe Silke Fischer, qui est chargée de la création des décors et des costumes de chacune des pièces des quatre chorégraphes. Ses propositions vont dans le sens de ce que nous souhaitons présenter sur scène. Maintenant, il nous tarde vraiment de matérialiser nos idées dans le studio avec les danseuses et les danseurs du Ballet du Capitole.



ENTRETIEN AVEC

Igor Bacovich & Iratxe Ansa

DONNER VIE À UNE IMAGE

La scénographe Silke Fischer est actuellement directrice des costumes à l'Opéra de Graz. Séduite par ceux qu'elle a créés pour son Der Tod und Das Mädchen pour le Ballet de l'Opéra de Graz, Beate Vollack a pensé qu'elle serait l'artiste idéale pour concevoir la scénographie des trois pièces qui constituent Trois Cygnes. Il s'agit d'un véritable défi puisqu'il faut préserver la spécificité des univers de chacun des chorégraphes tout en réussissant à conserver l'homogénéité et l'harmonie de la soirée.

ENTRETIEN AVEC

Silke Fischer



▲ Silke Fischer © Kanizaj

Un thème, trois pièces, trois chorégraphies : en tant que scénographe, comment comptez-vous réaliser un tel tour de force ?

C'est en effet un tour de force ! Au début, j'ai réfléchi au déroulement de la soirée, toute seule, chez moi. Comment relier les trois œuvres entre elles ? Ensuite, il est devenu capital de voir la scène avec les chorégraphes et de décider ensemble du cadrage (couleur

du tapis de danse, etc.). Nous nous sommes donc rencontrés à Toulouse pour examiner l'espace et discuter des différents aspects de notre travail. À cette époque, je collaborais déjà avec Iratxe Ansa et Igor Bacovich sur une production en Autriche. Nous avons donc pu échanger nos idées en personne et organiser quelques rencontres avant de leur présenter ma maquette. Avec Nicolas Blanc, toutes nos discussions se sont déroulées

par visioconférence, ce qui représentait un défi supplémentaire en raison du décalage horaire, car il réside à Chicago. Heureusement, notre dernière réunion a pu avoir lieu à Toulouse. Se rencontrer en personne est bien plus agréable que d'échanger face à un écran. Quant à Jann Gallois, je lui ai présenté mes réflexions et mes idées par e-mail, ce qui a également très bien fonctionné. J'ai hâte de la rencontrer en chair et en os. Ces trois chorégraphes ont un vocabulaire dansé très différent, ce qui est fort intéressant et inspirant pour moi. Les danseurs se déplacent-ils sur les pointes ou non ? Comment évoluent-ils dans l'espace ? J'ai donc finalement conçu un objet central pour chaque création, profondément lié à la musique sur laquelle travaille chaque chorégraphe et à l'aspect principal de chacune des pièces. Tout s'est parfaitement mis en place et a trouvé un sens pour la totalité de la soirée. J'ai également impliqué dès le début notre concepteur lumière, Johannes Schadl, afin de recueillir ses commentaires sur l'emplacement de la lumière dans, sur et autour de nos objets.

◀ Solène Monnereau dans Sémiramis, 2024. © David Herrero



Quelles sont les thématiques que vous avez privilégiées ?

Dans *Le Lac des cygnes*, qui est notre point de départ, les thèmes sont pléthore : la Nature et ses forces, l'Homme et la civilisation face à la Nature, la relation entre les humains et les oiseaux/cygnes, les aspects mythologiques, la Constellation du Cygne, l'oppression, le salut... Quand je réfléchis à un projet, c'est presque 24 heures sur 24. Souvent, les idées surgissent quand je m'y attends le moins : quand j'essaie de m'endormir, quand je parle à mon mari, quand je prépare le dîner... Un focus particulier a été réalisé sur chacune des créations de *Trois Cygnes* : la Nature, la Constellation du Cygne et un grand monolithe règnent en maîtres sur cette soirée.

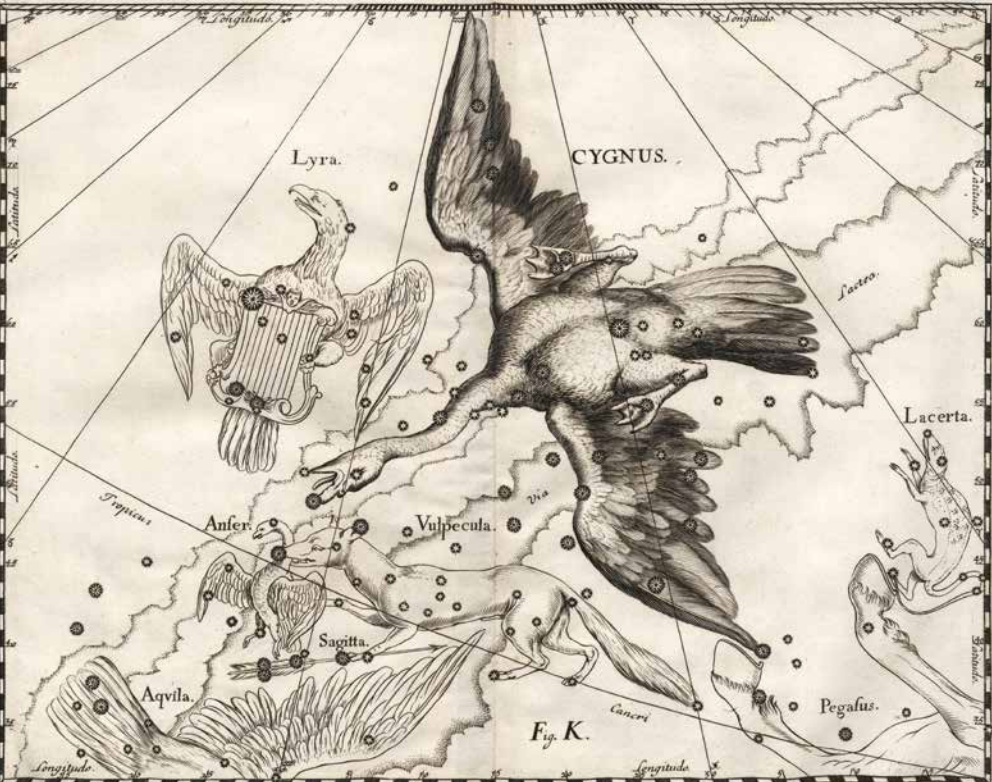
Où réside la difficulté de créer des costumes pour la danse ?

En effet, créer des costumes pour la danse est très spécifique. Je l'ai compris lorsque j'ai travaillé à l'atelier de costumes du Nederlands Dans Theater à La Haye. Peu après, j'ai décidé de suivre moi-même des cours de danse classique pour mieux comprendre les défis de cet art. L'essentiel est de créer des costumes légers et mobiles dans tous les sens, pour permettre au danseur de s'exprimer parfaitement, tout en laissant suffisamment de place à mes idées. J'adore ce défi ! Pour *Trois Cygnes*, j'ai donc conçu trois looks très différents, mais qui sont pourtant liés. Il est important



▲ Le Ballet du Capitole dans Sémiramis, 2024. © David Herrero

que la scénographie et les costumes soient en harmonie, pour qu'ils aboutissent à une belle image. Lorsque je les réunis, je me sens comme un peintre qui donne vie à sa vision de la peinture. Et quand l'image est enfin sur scène avec la lumière, la musique et les danseurs, elle est alors prête à être exposée.



TROIS CYGNES

NICOLAS BLANC / JANN GALLOIS / IRATXE ANSA ET IGOR BACOVICH
CRÉATIONS

13, 14, 17, 18 ET 19 MARS, 20H
15 MARS, 15H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée : 1h40 avec entracte
Tarifs de 8 à 49€

CANTUS CYGNUS
Nicolas Blanc Chorégraphie
Einojuhani Rautavaara, Anna Clyne Musique

INCANTATION
Jann Gallois Chorégraphie
Yom Musique

BLACK BIRD
Iratxe Ansa et Igor Bacovich Chorégraphie
Owen Belton Musique

Silke Fischer Décors et costumes
Johannes Schadl Lumières

Ballet de l'Opéra national du Capitole

Préludes
Introduction à l'œuvre 45 minutes avant le début de chaque représentation par Beate Vollack.
Durée : 15 minutes
Entrée libre – Petit foyer du Théâtre du Capitole

Conférence
Samedi 7 mars, 16h30
« Sur les pas des cygnes du Lac »
Carole Teulet
Entrée libre - Foyer Mady Mesplé

Répétition ouverte À partir de 8 ans
Samedi 7 mars, 18h
Entrée libre - Théâtre du Capitole

Cours public À partir de 8 ans
Dimanche 8 mars, 12h15
Entrée libre - Théâtre du Capitole

Atelier de danse À partir de 8 ans
Dimanche 8 mars, 15h
Foyer Mady Mesplé
Gratuit sur inscription sur : opera.toulouse.fr

◀ La Constellation du Cygne par Johannes Hevelius, dans Prodrum Astronomiae, Gdańsk, 1690. Bibliothèque nationale de Pologne. © Polona.p



▲ Tarmo Peltokoski © Romain Alcaraz

QUELQUES MINUTES À LA MÉMOIRE D'HIROSHIMA

En 1959, le jeune Krzysztof Penderecki se lance dans la composition d'une pièce pour 52 instruments à cordes. Il s'y détache de l'aspect classique de la partition pour proposer une écriture sous forme de symboles, laissant une certaine part de liberté aux interprètes dans la recherche d'effets sonores (comme jouer la note la plus



aiguë possible). S'inspirant de compositeurs tels John Cage qui refusaient d'orienter la sensibilité de l'auditeur avec les noms de leurs œuvres, il choisit d'abord un titre à la neutralité absolue : *8 minutes et 37 secondes*. Mais lorsque sa musique passe l'*in vitro* de la partition au concret de la première écoute, son intensité et sa puissance émotionnelle frappent Penderecki. Il décide alors de trouver un titre porteur de plus de sens : ce sera le *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima*, hommage qu'on pourrait vraiment croire de première intention tant ce hurlement terrifiant suivi d'une plainte déchirante bouleverse l'auditeur.

ADIEUX À VARSOVIE

Après cette page rassemblant uniquement les cordes frottées de l'orchestre, les cordes frappées du piano entrent en scène, avec l'un de ses plus grands ambassadeurs : Frédéric Chopin. Pièces solistes, musique de chambre ou encore œuvres concertantes, ce musicien emblématique du romantisme composa presque exclusivement pour l'instrument dont il jouait en virtuose. Bien qu'il ait vécu à peu près le même nombre d'années en Pologne puis en France, le pays natal qui lui manquait terriblement imprègne la musique de Chopin sa vie durant. La première

◀ Krzysztof Penderecki à l'époque de la composition du Thrène à la mémoire d'Hiroshima. Archives familiales. © Krzysztof Penderecki European Centre for Music

Frédéric Chopin représente bien sûr le plus célèbre et le plus aimé des compositeurs polonais. Ce programme invite à aller un peu plus loin que cette figure mythique avec deux de ses compatriotes, proches de notre temps, qui ont eux aussi marqué l'histoire de la musique. Riches et captivantes, les œuvres de Penderecki et Lutoslawski (que Tarmo Peltokoski qualifie de « plus grand symphoniste de la deuxième moitié du XX^e siècle ») surprennent en révélant la musique polonaise dans toute sa créativité.



▲ Frédéric Chopin dessiné par George Sand en 1841.

exécution publique de son *Concerto pour piano n° 1* a lieu lors de son ultime concert à Varsovie. Le jeune homme qui dit au revoir à son pays pour aller chercher fortune à l'étranger en 1830 ne peut imaginer alors qu'il le quitte pour toujours. Le troisième mouvement porte clairement la marque des rythmes polonais, dont Chopin s'est fait le chantre dès ses toutes premières œuvres en composant des *Polonaises* et des *Mazurkas*. Ces danses traditionnelles symboliques du pays regretté l'inspirent jusqu'à la fin de sa vie, où elles se voient stylisées et magnifiées par son écriture.

L'APPEL DE CHICAGO

Parmi les ardents défenseurs de la musique de Chopin se trouve un des plus grands noms de la musique contemporaine polonaise, Witold Lutosławski, qui affirma notamment : « Je ne pourrais pas vivre sans la musique de Chopin. C'est quelque chose comme l'air, comme l'eau, qui est indispensable à ma vie. » À un siècle de distance, il trouva comme son aîné une inspiration dans la musique folklorique de son pays. C'est le cas notamment de son *Concerto pour orchestre*, qui contribua grandement à sa renommée. Achievée quelque 30 ans plus tard, sa *Symphonie n° 3* marque une nouvelle étape dans le style du compositeur. Lutosławski la mûrit pendant pas moins d'une dizaine

UN POLONAIS SI FRANÇAIS
FRÉDÉRIC CHOPIN

L'arbre généalogique de Frédéric Chopin plante ses racines aussi bien en France qu'en Pologne. Chopin est en effet né en 1810 d'une mère polonaise et d'un père lorrain qui avait suivi son employeur à Varsovie. Malgré une immense nostalgie pour la Pologne qui l'a vu naître et grandir, c'est en France qu'il passe la deuxième moitié de sa vie. La mère de Chopin lui donne des leçons de piano dès sa plus tendre enfance, mais le confie vite à un professeur renommé en constatant ses prédispositions étonnantes. À huit ans, l'enfant prodige a déjà commencé les deux carrières qui le rendront célèbre : pianiste et compositeur. Après quelques séjours très encourageants à l'étranger (Berlin, Vienne, Prague), Chopin décide de partir plus longuement en quête de renommée hors de son pays. À peine est-il arrivé à Vienne, à la fin de l'année 1830, que l'insurrection polonaise éclate. Chopin prend dans la douleur la décision de rester en Autriche. Il ne reverra jamais la Pologne. Chopin prend ses quartiers à Paris en automne 1831. Les salons font vite une place de choix à ce pianiste virtuose, chaleureusement reçu par d'autres artistes célèbres de l'époque, comme Franz Liszt. Sa passion de neuf ans avec George Sand l'amène aussi à séjourner en son domaine de Nohant, dans le Berry. Lorsqu'il s'éteint à Paris en 1849, la foule s'amasse à ses funérailles, sciemment retardées pour que les proches et admirateurs venus de loin puissent se joindre à cet hommage. Chopin est inhumé au Père Lachaise, où sa tombe connaît la visite de curieux et d'amoureux de sa musique par milliers. Mais suivant ses dernières volontés, il manque à sa dépouille un élément aussi précieux que symbolique, qui a été transporté en Pologne : son cœur. M.S.



d'années pour répondre à une commande de l'Orchestre de Chicago, l'un des plus anciens et des plus célèbres des États-Unis. Georg Solti en dirige la création en 1983. La Pologne vit en ce temps opprimée par la loi martiale, une période de restrictions et d'inquiétude qui transparait dans l'urgence et le fourmillement de l'orchestre.

DES PERLES DANS LES DOIGTS
MAO FUJITA

Mao Fujita commence le piano à l'âge de trois ans. Il remporte le Concours International Clara Haskil en 2017... alors qu'il n'a pas encore quitté le Conservatoire de Tokyo ! Un exploit suivi d'autres prix non moins prestigieux, comme la médaille d'argent au Concours Tchaïkovski en 2019. Ainsi lancé, il répond aux invitations des orchestres les plus fameux (Concertgebouw d'Amsterdam, Orchestre du Festival de Lucerne, Los Angeles Philharmonic...) Le pianiste a joué avec l'Orchestre du Capitole en décembre 2023, pour un *Concerto pour piano n° 4* de Beethoven où son « toucher d'une belle transparence » avait été remarqué. Clarté, toucher ailé, ou perlé, les termes décrivant son jeu évoquent tous la subtilité, le raffinement et la poésie. Pas étonnant donc que Chopin soit l'un des compositeurs qui lui siée le mieux. Mao Fujita le donne fréquemment en récital, et a consacré une part de son enregistrement le plus récent à l'intégrale de ses *Préludes*. Puisque ton toucher a des ailes, autant s'en servir pour graver des montagnes : ce disque associe pas moins



▲ Mao Fujita © Johanna Berghorn / Sony Music Entertainment

de trois cycles de 24 *Préludes* du répertoire pianistique, ceux de Chopin, Scriabine et Yashiro, d'où son titre *72 Préludes*. L'artiste ne manque pas de malice, au vu de la comparaison inattendue mais parlante de ce programme avec la composition d'un sushi : « Si Chopin et Scriabine sont la base, le poisson et le riz, Yashiro est le wasabi – tout aussi vital, et avec ce coup de fouet spécial qui crée quelque chose de délicieux. » ■

M. S.

Lutosławski parvient à saisir immédiatement l'auditeur avec l'appel brutal de quatre notes rapides, qui reviendra régulièrement et prendra de plus en plus de place dans l'espace sonore. Tarmo Peltokoski juge cette œuvre aussi révolutionnaire qu'un *Sacre du Printemps*. Il ne manque certainement que quelques années et l'investissement de chefs audacieux comme lui pour que cette symphonie trouve enfin la place qu'elle mérite dans la programmation des orchestres. ■

Mathilde Serraille

◀ Frédéric Chopin en 1849, daguerréotype de Louis-Auguste Bisson.

LES GRANDS
CONCERTS
SYMPHONIQUES

Tarmo Peltokoski Direction
Mao Fujita Piano
Orchestre national du Capitole

VENDREDI 13 MARS, 20H
HALLE AUX GRAINS
Durée : 2h
Tarifs de 8 à 68€

KRZYSZTOF PENDERECKI (1933-2020)
Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima
FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)
Concerto pour piano n° 1
WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913-1994)
Symphonie n° 3

MA MÈRE L'OYE EN FAMILLE

ENTRETIEN AVEC

Ève et Léa Sarfati



▲ Ève et Léa Sarfati. DR

Une petite fille et son nounours face à la Belle au bois dormant et au Petit Poucet : avec Ma Mère l'Oye, sur le chef-d'œuvre de Maurice Ravel, la Halle aux grains se transforme en théâtre de conte merveilleux. Deux bonnes fées se sont penchées sur le berceau de ce spectacle écrit et incarné par Élodie Fondacci : les sœurs Ève et Léa Sarfati, qui ont assuré esemble la scénographie et la mise en scène.

Comment avez-vous été amenées à travailler sur ce spectacle ?

Ève Sarfati : D'habitude, je me consacre plutôt à des expositions, dans des univers assez variés. Lorsque j'ai été invitée sur ce projet, je savais qu'Élodie Fondacci serait aussi de la partie. Léa et moi l'adorons, nous la faisons déjà écouter à nos enfants. Le Capitole m'a d'abord demandé un décor extrêmement sobre, un simple soutien visuel, ce qui m'a semblé un peu dommage. En créant les décors, je me suis dit qu'il fallait une véritable mise en scène, et une direction d'acteurs. D'où Léa !

Quels ont été vos axes de création ?

È.S. : La Halle aux grains a un aspect « cirque », j'ai donc cherché à travailler sur la hauteur. Nous avons vraiment souhaité que la comédienne soit distincte de l'orchestre, sans qu'il soit pour autant question de cacher les musiciens puisque certains enfants verront les instruments pour la première fois. Nous avons sculpté la scénographie avec une « matière vidéo », qui ne cherche pas à court-circuiter le spectacle vivant. Elle donne une texture qui reprend les codes de notre inconscient collectif, puisque nous avons tous ces contes de Perrault en tête. Elle soutient visuellement le récit de la comédienne et l'orchestre, sans ajouter d'autre agitation.

Léa Sarfati : Avant d'être mis en scène, ce spectacle avait été enregistré par Élodie

▲ Ma Mère l'Oye, Halle aux grains, 2023. © Romain Alcaraz

Fondacci pour Radio Classique. Pour transformer cet objet d'écoute en spectacle en direct, donc en objet vivant, il a fallu réagencer le texte, le redécouper en tableaux. L'enjeu consistait aussi à transformer une femme de radio en femme de théâtre. Élodie Fondacci a plein d'atouts, en particulier sa voix. Dans son conte, elle incarne une multitude de personnages différents. Comment entrer dans la symbolique de chacun d'entre eux, comment



cultiver leur identité, alors qu'elle se trouve seule en scène ? Nous ne voulions pas d'une simple conteuse qui raconte, nous souhaitions que ce soit vivant. J'ai essayé d'insuffler de la théâtralité et de l'incarnation. Et bien sûr, nous voulions que la musique soit entendue !

È.S. : Le décor est volontairement blanc et noir. On est dans une sorte d'abécédaire vivant, nous jouons beaucoup avec les lettres, aussi pour le clin d'œil à Charles Perrault. Malgré la grande quantité de personnages, nous avions besoin d'une ligne sobre, d'une uniformité.

L.S. : Il fallait trouver un fil qui puisse se tirer. Le visuel très cohérent permet de traverser tous ces personnages.

Les musiciens sont-ils aussi impliqués dans la mise en scène ?

L.S. : Il y aura quelques surprises ! Les musiciens sont là, on les entend, on a envie de les voir... Je me suis saisie de moments où techniquement, il fallait qu'il se passe quelque chose pour les faire intervenir. Cela crée une véritable union, en évitant de placer les musiciens d'un côté, la comédienne de l'autre. Même la cheffe se prête au jeu !

Est-ce votre première expérience de spectacle musical en direct ?

È.S. : Je suis néophyte en la matière, mais ce n'est pas le cas de Léa !

L.S. : Je suis également chanteuse d'opéra, donc j'ai plutôt l'habitude d'être dirigée par des metteurs en scène. Mais ma passion pour la création m'a amenée à monter beaucoup de spectacles. J'adore faire travailler des chanteurs lyriques, les aider à trouver l'énergie à l'intérieur d'un personnage... En tout cas, un spectacle sous cette forme-là, c'était la première fois !



▲ Laideronnette, impératrice des pagodes, costume de Dréa pour le ballet Ma Mère l'Oye, 1912.

◀ Ma Mère l'Oye, Halle aux grains, 2023. © Romain Alcaraz



▲ Séance de travail à la Halle aux grains. De gauche à droite : Léa Sarfati, Élodie Fondacci, Ève Sarfati. DR

Est-ce que travailler en famille, donc avec une personne qui vous connaît depuis l'enfance, a plus de sens quand on prépare un spectacle comme celui-ci ?

È.S. : L'enfance reste profondément ancrée en moi, et je la laisse se développer dans mon œuvre, car je la considère comme ma part de liberté. Je me sens très à l'aise avec l'idée de travailler en famille : il y a une affinité, une compréhension, un même sens de l'émerveillement avec Léa... Nous sommes très sensibles à certains effets poétiques, et cela peut se révéler extrêmement efficace.

L.S. : Qu'on le veuille ou non, étant sœurs, il existe un endroit où nous nous rejoignons avec beaucoup de facilité. Nous nous comprenions immédiatement. Parfois, il faut communiquer plus longtemps, ou le résultat tape un peu à côté... Pour nous deux, il y avait quelque chose d'ineffable, encore plus efficace que les mots.

Avez-vous des souvenirs d'histoires partagées en famille ?

È.S. : Nous aimons les contes, même si aucun titre précis ne me vient en tête spontanément. Nos récits à nous, ce sont aussi les spectacles de Léa ! Depuis qu'elle a commencé la création, je participe à ma manière, par petites touches.

L.S. : Parmi nos références communes, je vois beaucoup de blagues. Nous savons nous embarquer l'une l'autre dans un imaginaire comique, plein de ruptures, d'inattendu. Nos parents aimaient beaucoup l'art, et cultivaient le plaisir de la rencontre artistique, autant que la joie et la spontanéité. Tout le monde faisait de la musique. D'ailleurs, elle ne le dit pas, mais Ève chante très bien !

Que pensez-vous de cette collaboration avec l'Orchestre du Capitole ?

È.S. : Nous sommes très touchées que l'Orchestre nous renouvelle sa confiance en remettant ce spectacle à l'affiche. Lors de la première série à Toulouse, plus de 6000 enfants y ont assisté ! Je tiens aussi à saluer le travail formidable de la régie de la Halle aux grains, qui nous a beaucoup soutenues pour la création lumière et la mise en place.

L.S. : C'est un immense honneur de jouer avec un tel orchestre ! Nous ne voulions d'ailleurs surtout pas altérer l'écoute de *Ma Mère l'Oye*, pièce géniale, avec cet ensemble sublissime. Nous avons été bercées par les enregistrements dirigés par Michel Plasson. Le Capitole, ça fait rêver !

Propos recueillis par Mathilde Serraille

CONCERT
EN FAMILLE À partir de 6 ans

Philippe Bérán Direction

Élodie Fondacci Texte et narration

Ève et Léa Sarfati Mise en scène et scénographie

Orchestre national du Capitole

DIMANCHE 22 MARS, 11H ET 16H

HALLE AUX GRAINS

Durée : 1h sans entracte

Tarifs de 8 à 20€ / 5€ (-27 ans)

MAURICE RAVEL (1875-1937)

MA MÈRE L'OYE

D'après le livret original du compositeur

En partenariat avec



▶ Élodie Fondacci.
© Radio Classique /
Laurent Rouvrais



◀ Le chef d'orchestre suisse Philippe Bérán. DR

Armide

L'APOGÉE DE LA TRAGÉDIE EN MUSIQUE

Une magicienne retient un chevalier captif, mais c'est elle qui se perd dans les tourments de la passion. En 1686, Armide clôt avec éclat la longue collaboration entre Lully et Quinault, qui avaient inventé ensemble, pour Louis XIV, le genre royal de la tragédie en musique. Vincent Dumestre, luthiste et chef d'orchestre intimement familier du Grand Siècle, conduit son prestigieux ensemble Le Poème Harmonique dans cette partition qui est l'apogée du genre.

Après une création scénique acclamée à Dijon puis Versailles, il en donne au Capitole une version de concert où « l'espace théâtral s'intériorise ». Avec la mezzo-soprano Stéphanie d'Oustrac dans le rôle-titre, cette Armide promet de faire entendre la puissance tragique d'une œuvre qui, depuis plus de trois siècles, n'a rien perdu de sa fascination.



DANS LES PAS DE LULLY

ENTRETIEN AVEC
Vincent Dumestre

Depuis la fondation du Poème Harmonique en 1998, Vincent Dumestre explore les répertoires baroques avec une exigence sans concession. De Monteverdi à Charpentier, du Grand Siècle français aux trésors italiens et anglais, ses quarante enregistrements salués par la critique témoignent d'une quête : comprendre les logiques d'écriture et de rhétorique propres à chaque compositeur. Avec Armide, il livre les clés de son approche de Lully, entre fidélité rigoureuse à la partition et respiration dramatique.

Après la production scénique d'*Armide* créée à Dijon puis donnée à Versailles en 2023, suivie de l'enregistrement paru chez Château de Versailles Spectacles, vous revenez à cette œuvre en version de concert au Capitole. Pouvez-vous nous raconter l'histoire de ce projet ?

Il s'inscrit dans mon histoire avec la tragédie lyrique, avec le répertoire du XVII^e siècle dans son ensemble. Pour aborder une œuvre, il faut s'intéresser à son passé et à son présent. La tragédie lyrique représente à mes yeux la synthèse de tout ce que le Grand Siècle avait à offrir en termes de musique – une synthèse comparable à celle de Monteverdi. Faire l'intégrale Lully ne m'a jamais intéressé ; en revanche, il m'importe de comprendre les clés de l'histoire de son œuvre. Nous avons commencé en 2008 par la toute première tragédie lyrique, *Cadmus et Hermione* (1673). Dix ans plus tard, nous avons donné *Phaéton*. Et désormais, *Armide*. Un début, un milieu, une fin. Il est fascinant de pouvoir observer de près un moment aussi capital dans l'histoire de la culture occidentale que la naissance de l'opéra français. *Cadmus* surgit et synthétise l'air de cour, le divertissement, la comédie-ballet, les influences italiennes, etc. Lully invente le récitatif français avec l'aide de la Champmeslé, cette actrice de la Comédie-Française avec qui il travailla sur la déclamation. Progressivement, pendant une décennie, on le voit gommer certains éléments, en développer d'autres, imprimer son style. On arrive enfin à *Armide*, qui est l'apogée du genre.

Armide cristallisait encore des controverses stylistiques un siècle plus tard...

Vous faites allusion à la Querelle des Bouffons¹... C'est Rousseau qui a tort. Il n'a pas su comprendre la véritable logique du talent de Lully, tout simplement parce que le langage musical avait changé. Les critiques du style français n'ont pas compris que chez Lully, l'essentiel résidait dans l'attention accordée au texte : *prima le parole e poi la musica*. Servir le texte, et non l'asservir. Un siècle plus tard, on a totalement oublié cela : on a oublié Monteverdi, oublié Lully, et la musique a pris l'avantage, elle s'est mise elle-même en scène... Chacun reconnaît que Quinault fut un immense librettiste, un homme de théâtre exceptionnel. On ne peut que marcher dans les pas de Lully lorsqu'il s'agit d'accompagner une telle œuvre théâtrale. Mon travail consiste à comprendre la logique lulliste.

En quoi consiste ce travail ?

Plus j'avance dans la connaissance de ce répertoire, plus je crois qu'il faut être rigoureusement fidèle à ce qui est écrit. Je me demande d'où vient notre habitude de considérer le récitatif comme une forme libre ! Lully est un génie dans la composition du récitatif, son cadre est extrêmement strict. J'essaie de maintenir les chanteurs et l'ensemble au plus près de la partition. J'essaie aussi de maintenir un rapport de proportion entre les éléments. Ces rapports remontent à la Renaissance et à l'idée d'harmonie des proportions entre toutes choses. Parfois par exemple, je me fais violence parce que je ne me sens pas dans le bon tempo – mais c'est le tempo qu'impose un rapport de proportion entre binaire et ternaire, et je crois qu'il faut s'y contraindre. J'ai néanmoins un objectif : faire respirer l'œuvre. J'estime que le public

1. Le monologue « Enfin, il est en ma puissance » d'*Armide* fut considéré au XVIII^e siècle comme le modèle le plus parfait du vrai récitatif français. Mais lors de la Querelle des Bouffons (1752-1754), ce monologue devint notamment l'enjeu d'un affrontement entre Rousseau, défenseur du goût italien, et Rameau, garant de la tradition française.



▲ Vincent Dumestre © François Berthier / Château de Versailles

► Armide de Lully reprise au Théâtre du Palais-Royal en 1761, gouache de Gabriel de Saint-Aubin. Museum of Fine Arts, Boston.

DR

◀ Stéphanie d'Oustrac dans le rôle-titre d'*Armide* de Lully. © Mirco Magliocca / Opéra de Dijon



▲ Portrait de Philippe Quinault par Gérard Edelinck, 1688. © Gallica BnF

doit respirer avec nous, s’émouvoir avec nous. C’est capital. On doit y parvenir, mais dans le strict respect de l’écriture de Lully.

Depuis le coup d’envoi de l’*Atys* de William Christie en 1987 – quarante ans déjà –, qu’est-ce qui a changé dans l’approche de la tragédie lyrique ?

Depuis au moins les années 1970, nous avons développé une conscience historique qui a généré de nouvelles dynamiques, de nouveaux concepts, de nouvelles pratiques. Ce moment Lully fut épiphanique, révolutionnaire. Beaucoup de choses se sont passées depuis, et tant mieux. Sans dynamique révolutionnaire, toute époque devient conservatrice. Le travail du Centre de musique baroque de Versailles, par exemple, est précieux : que les chercheurs aient raison ou tort sur tel ou tel choix d’interprétation ou d’instrumentarium, ils nous remettent en question, nous les artistes, pour

que nous ne tombions jamais dans la routine. Aujourd’hui par exemple, on s’interroge vraiment sur les couleurs de l’orchestre chez Lully. Son écriture à cinq parties² exige une coloration spécifique. A défaut de taille et de quinte de violon, j’utilise parfois des violes de gambe, pour la couleur riche en harmoniques qu’elles peuvent apporter à la tonalité orchestrale. Autre exemple de recherche et de pratique : j’ai travaillé sur la prononciation restituée, la rhétorique et la gestuelle baroque avec le metteur en scène Benjamin Lazar. Quand on a cela en tête, on entre dans une dynamique interprétative toute différente.

Pour *Armide*, la version de concert ne vous frustre-t-elle pas après la production scénique ?

Au contraire ! Rien n’est plus jouissif que de jouer un opéra en concert après l’avoir donné en mise en scène. Nous nous sommes intimement imprégnés des personnages, de la dramaturgie. Ce que nous perdons en effets théâtraux, nous le gagnons en cohésion. Nous remplissons la scène vide d’une tension musicale, tout l’espace théâtral s’intériorise. Et je dois dire que je suis très heureux et fier de jouer au Capitole pour la première fois. C’est une maison magnifique, riche d’histoire, qui fait rêver les musiciens. Et venir avec *Armide* est aussi une fierté, on n’a pas si souvent l’occasion de la jouer et de l’entendre, il faut en profiter !

Propos recueillis par Dorian Astor

2. Contrairement à la musique italienne puis à toute la musique classique et romantique, fondées sur une écriture à quatre voix ou parties, la musique orchestrale et chorale sous Louis XIV est fondée sur une écriture à cinq parties (dessus, haute-contre, taille, quinte, basse).

ARMIDE, L'ULTIME CHEF-D'OEUVRE

Créée au Palais-Royal le 15 février 1686, *Armide* couronne la collaboration entre Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault, inventeurs pour Louis XIV, treize ans plus tôt, du genre royal par excellence : la tragédie en musique, qui marque la naissance de l’opéra français. Inspiré de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, cet ultime chef-d’œuvre raconte la passion de la magicienne sarrasine Armide pour le chevalier chrétien Renaud, qu’elle retient captif dans ses jardins enchantés. Armide domine l’action avec quatre monologues où Lully déploie tout l’art déclamatoire du récitatif français, épousant les inflexions du vers avec une expressivité inouïe. Son célèbre « Enfin il est en ma puissance » cristallise le conflit entre amour et haine dans une page tourmentée qui fascina les contemporains et la postérité. Paradoxe : commandée par Louis XIV – qui incarnait Renaud vingt ans plus tôt dans un ballet de Lully –, l’œuvre fut boudée par le Roi, plongé dans la dévotion. Mais le public acclama cette « Phèdre de Quinault » où la destruction finale du palais enchanté triomphe, dans le fracas des machines baroques, d’une passion impossible. Un sommet de l’alliance entre raffinement rhétorique et puissance tragique.



▲ Portrait de Jean-Baptiste Lully par Nicolas Mignard, vers 1660-1668. Musée Condé, Château de Chantilly. DR

◀ Charles-Antoine Coyppel, La destruction du palais d’Armide, 1737. Musée des Beaux-Arts, Dijon. DR

STÉPHANIE D’OUSTRAC OU LE DÉPASSEMENT DE SOI

Il en a fallu du talent, à Stéphanie d’Oustrac, pour devenir l’une des étoiles de la scène lyrique, avec une personnalité, une éthique du travail et de vie si éloignés des clichés de la diva capricieuse ! Accessible, intègre, et pourtant mystérieuse ; peut-être parce qu’au fil de ce parcours glorieux, obstacles et atouts ne se trouvaient jamais là où on les attendait. Portrait d’une artiste portée par le dépassement de soi.

On peut être l’arrière-petite-nièce de Poulenc (et de Jacques de la Presle) et grandir dans une famille « peu mélomane » - mais passionnée de théâtre et de cinéma. La petite fille rêve d’être actrice, mais doit d’abord combattre de graves crises d’asthme. La déclamation et le chant semblent interdits ? La chorale, la comédie musicale lui seront à la fois thérapie et dépassement de soi durant l’enfance. Petit à petit, le goût de l’opéra se fraie un chemin dans ses rêves d’adolescente. « Elisabeth Schwarzkopf disait qu’une bonne santé est la clé d’une carrière de chanteuse ; je suis plutôt persuadée qu’une carrière de chanteuse, avec la discipline sportive qu’elle réclame, est la clé d’une bonne santé », déclare-t-elle aujourd’hui, fière de porter ce message aux plus jeunes. Après les chœurs (et le diplôme de chant du Conservatoire National de Lyon), les ensembles de musique ancienne et les petits rôles forgeront son esprit d’équipe et sa rigueur musicale, grâce auxquels son rayonnement physique et vocal et son tempérament dramatique se sublimeront



▲ Stéphanie d’Oustrac © Jean-Baptiste Millot

sans la brûler. Longtemps, elle luttera pour parfaire une diction que l’opulence du timbre contrariait, mais que sa sensibilité et son intelligence exigeaient. William Christie, son mentor des débuts, et ses Arts Florissants lui seront la meilleure école. Au tournant du siècle, elle passe au premier plan, pour ne plus le quitter. D’abord avec les héroïnes baroques, Médée de Charpentier, Armide de Lully, et Cybèle dans la reprise de la légendaire production d’*Atys* de Jean-Marie Villégier. En 2010, à Lille, Jean-Claude Casadesus et Jean-François Sivadier lui offrent le tournant majeur de Carmen ; la bohémienne deviendra son alter-ego autour de la planète. « Venir du baroque et de la tragédie lyrique m’a aidé à trouver les clés de ce parlé-chanté sur le fil des mots, qui se tend vers une émission plus dramatique dans les dernières scènes. Mais le rôle restera toujours très difficile pour celles qui sont des chanteuses avant d’être des comédiennes », relève-t-elle. Mélisande chez Debussy, « Elle » dans *La Voix Humaine* de son arrière-grand oncle creuseront le sillon de cet

ARMIDE
JEAN-BAPTISTE LULLY (1632-1687)
OPÉRA EN VERSION DE CONCERT

DIMANCHE 22 MARS, 15H
THÉÂTRE DU CAPITOLE
Durée : 3h avec entracte
Tarifs de 8 à 49€

Tragédie en musique en un prologue et cinq actes
Livret de Philippe Quinault, d’après *La Jérusalem délivrée* du Tasse
Créée le 15 février 1686 au Théâtre du Palais-Royal à Paris

Vincent Dumestre *Direction musicale*
Stéphanie d’Oustrac *Armide*
Cyril Auvity *Renaud*
Tomislav Lavoie *Hidraot / Ubalde*
Marie Perbost *Sagesse / Phénice / Mélisse*
Victoire Bunel *Gloire / Sidonie / Lucinde*
Timothée Varon *Artémidore / La Haine*
David Tricou *Le chevalier danois / Un amant fortuné*
Marie Théoleyre *Nymphé / La Bergère héroïque*
Jeanne Lefort *Une Bergère*
Chœur et orchestre Le Poème harmonique

Préludes
Introduction à l’œuvre, 45 minutes avant le début de la représentation avec **Dorian Astor**
Petit foyer du Théâtre du Capitole
Gratuit, sans réservation et dans la limite des places disponibles

art français entrelaçant la subtilité de la ligne et du rythme à celle du verbe. Dans le même temps, les vocalises virtuoses de Sesto dans *La Clémence de Titus* de Mozart ou de Rosine dans *Le Barbier de Séville* de Rossini témoignent avec éclat de la versatilité de la chanteuse. Rencontrant Vincent Dumestre et son Poème Harmonique, Stéphanie d’Oustrac revient à ses premières amours, en faisant encore fi des frontières érigées entre les genres. Cette amoureuse de la mélodie, qui consacre au récital une part importante de son activité, révèle les beautés des chansons populaires du Café-Concert comme *Mon Amant de Saint-Jean*, théâtre en réduction pour l’enfant qui se rêvait comédienne. Et renoue, dans sa pleine maturité, avec les grandes figures tragiques baroques, telle Armide, tant une vie ne suffirait pas à dévoiler tous les trésors du texte de Quinault et de la musique de Lully. ■

Vincent Agrech
Vincent Agrech est journaliste à Diapason, producteur et conseiller du Théâtre royal de Drottningholm

◀ Stéphanie d’Oustrac dans le rôle-titre d’Armide, mise en scène Dominique Pitoiset, Opéra de Dijon, 2023.
© Mirco Magliocca / Opéra de Dijon

DOUBLE FÊTE POUR UNE ANCHE SIMPLE

Voilà 30 ans que David Minetti réjouit le public de l’Orchestre national du Capitole en tant que clarinette solo ! Pour cet anniversaire qui en impose, l’Orchestre voit grand, et célèbre la clarinette avec deux programmes sous le signe de l’ouverture et de la convivialité, auxquels participera même Martin Fröst : un Happy Hour, qui mettra tout le pupitre à l’honneur, et un concert gratuit rassemblant de jeunes musiciens de la région toulousaine.

ENTRETIEN AVEC
David Minetti



David Minetti, © Pierre Beteille

Trois décennies avec l’Orchestre du Capitole ! Quel effet cela vous fait-il ? Sincèrement, je n’ai pas vu le temps passer ! La routine n’existe pas, grâce à notre large répertoire et aux chefs très différents qui viennent nous diriger. Je pense avoir gardé le même enthousiasme qu’au premier jour. Je le dois au métier en lui-même, ainsi qu’à mes chaleureux collègues. Le Capitole a quelque chose de spécial, grâce à son énergie, et aussi sa synergie unique avec le public. Ma toute première répétition avec Michel Plasson, notre directeur musical à l’époque, m’a marqué à jamais. Je suis parti en tournée avec l’Orchestre peu après mon arrivée : un souvenir inoubliable. Les tournées sont toujours des moments très forts dans la vie de l’Orchestre, puisque nous vivons ensemble en permanence, et devenons les ambassadeurs de la ville de Toulouse.

L’Orchestre du Capitole célèbre enfin la clarinette lors d’un Happy Hour ! Que pouvons-nous attendre ? Une bonne partie de la famille des clarinettes va être représentée. Elle compte tout de même

une douzaine d’instruments, de la toute petite clarinette en la bémol à la clarinette contrebasse, en passant par le cor de basset. Au Capitole, nous jouons tous des clarinettes en si bémol et la. Ma collègue soliste Floriane Tardy et moi-même abordons peu les autres instruments lors de notre activité à l’Orchestre, tandis que certains collègues de pupitre ont leur spécialité : la clarinette en mi bémol pour Émilie Pinel, et la clarinette basse pour Victor Guémy. Quant à Laurence Perry, elle touche un peu à tout ! Dans ce Happy Hour, nous aurons la chance d’être dirigés par Martin Fröst, immense interprète qui prendra la casquette de chef après avoir joué en soliste la semaine précédente. Quant au programme... C’est une surprise !

Martin Fröst va également participer à un concert impliquant pas moins de 90 jeunes musiciens. Pouvez-vous nous parler de cet événement ? À Toulouse, c’est une première ! Nous allons réunir de jeunes clarinettistes, de niveaux allant de la fin du 1^{er} cycle au début du 3^e, venus des écoles de musique du Grand Toulouse, du

Sicoval, et du CRR de Toulouse. En fédérant les jeunes de la sorte, c’est aussi la vision de l’instrument que nous dynamisons. Nous avons choisi un répertoire varié, dans le but de faire plaisir au plus grand nombre de clarinettistes, et de spectateurs ! J’aurai le grand plaisir de diriger cet ensemble qui se produira sur la scène de la Halle aux grains, quelques heures avant un concert symphonique de l’Orchestre du Capitole. Martin Fröst lui-même va nous rejoindre, dans une composition de deux professeurs de clarinette de la région, Renaud Escriva et Jean-Michel Maury. J’accorde beaucoup d’importance à la jeunesse. Ce concert va rester gravé dans la mémoire de ces musiciens en herbe, qui auront la chance inouïe de côtoyer ce musicien absolument exceptionnel. Nous allons ainsi promouvoir la pratique musicale, et donner encore plus d’énergie à tous ces jeunes qui débutent tout juste.

Propos recueillis par Mathilde Serraille

L’AFFRANCHI

Après avoir réalisé qu’il avait déjà joué « presque tout ce qui est convenable pour la clarinette », Martin Fröst a choisi de creuser des voies nouvelles, plus sauvages, afin d’éviter une carrière qui ressemblerait à l’interprétation en boucle de certains classiques. Cet artiste à part se distingue non seulement pour sa musicalité mais pour sa liberté créatrice à tous crins. Il est l’ambassadeur du concerto Passages de Michael Jarrell, écrit pour lui, dont il va donner la première française avec l’Orchestre national du Capitole.

PORTAIT DE
Martin Fröst



Réputé pour son énergie communicative et ses interprétations très engagées physiquement à la clarinette, Martin Fröst est passé naturellement à la direction d’orchestre, qu’il pratique parfois en même temps que son instrument lors de représentations en joué-dirigé. Il assure aujourd’hui ces deux carrières de front, jouant partout dans le monde, avec deux attaches fortes au nord de l’Europe : chef principal de l’Orchestre de chambre de Suède depuis 2019, il est également artiste en résidence à l’Orchestre symphonique de la NDR Hambourg cette saison. Le public de Toulouse va avoir la chance de pouvoir admirer ses deux facettes artistiques au cours de ses différentes prestations avec l’Orchestre du Capitole en ce mois de mars. Ce cumul d’activités laisse deviner un artiste insatiable et curieux, caractéristiques confirmées par un répertoire particulièrement large. En plus des incontournables, comme le concerto de Mozart (œuvre qui l’a amené à la clarinette alors qu’il avait commencé l’apprentissage de la musique par le violon), Fröst, qui cherche toujours du nouveau, a créé bon nombre d’œuvres contemporaines. Les compositeurs écrivant pour lui savent qu’ils peuvent se permettre toutes les audaces, techniques comme artistiques. Ainsi, dans Peacock Tales d’Anders Hillborg dont Fröst

a fait l’une de ses œuvres phares, le soliste doit assurer une partie terriblement ardue à la clarinette tout en se mettant pleinement en scène, en se livrant au mime. Il est le créateur et dedicataire du concerto Passages de Michael Jarrell, co-commandé par l’Orchestre du Capitole. Un critique ayant assisté à la première de l’œuvre à Genève en 2023 souligne son rôle clef : « Pour incarner le tout, il fallait un interprète d’exception de la trempe de Martin Fröst. Voltigeur auquel rien ne résiste, le Suédois a survolé l’œuvre avec virtuosité et un engagement total, jusqu’à ces mouvements chorégraphiés du corps devenus avec les années une signature bien connue. » Autre façon de diversifier son art, Fröst n’hésite pas à sortir du répertoire dit classique. Musiques folkloriques, jazz, klezmer... Sa large palette donne lieu à des programmes éclectiques, qui gardent tout de même une cohérence grâce à une vision artistique sûre, très personnelle. Fröst devient ainsi maître de cérémonie, chef et interprète lors de projets artistiques ambitieux à la croisée des arts, en collaboration avec l’Orchestre philharmonique royal de Stockholm. Ses enregistrements révèlent eux aussi la variété des musiques qui le touchent : son disque Night Passages ressemble à un journal

intime, de Jean-Philippe Rameau à Chick Corea, avec comme inspiration une sorte de vision faisant suite à une violente crise due à la maladie de Menière, qui l’affecte depuis plusieurs années. En dehors de la scène, Fröst œuvre toujours pour le futur de la musique, de différentes façons : il a créé une fondation offrant instruments et formation musicale à Madagascar, au Kenya et en Afghanistan.

Mathilde Serraille

Martin Fröst. © Nikolaj Lund

LES GRANDS
CONCERTS
SYMPHONIQUES

Fuad Ibrahimov Direction
Martin Fröst Clarinette
Orchestre national du Capitole

JEUDI 26 MARS, 20H
HALLE AUX GRAINS
Durée : 1h30
Tarifs de 8 à 68€

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)
Printemps, suite symphonique
MICHAEL JARRELL (1958-)
Passages (création française)
LILI BOULANGER (1893-1918)
D’un soir triste
BÉLA BARTÓK (1881-1945)
Le Mandarin merveilleux, suite



Le chef azerbaïdjanais Fuad Ibrahimov. © Irina Weinrauch

LES
CONCERTS
HAPPY HOUR

Martin Fröst Direction
Orchestre national du Capitole

SAMEDI 28 MARS, 18H
HALLE AUX GRAINS
Durée : 1h sans entracte
Tarifs de 8 à 25€ / 5€ (-27 ans)

HAPPY HOUR
AVEC LA CLARINETTE

CROQUE-NOTES

Vivace ! Le titre de notre revue qualifie aussi le trait de Luc Perillat, artiste toulousain passionné par le dessin sur le vif auquel il se consacre depuis une dizaine d'années. L'Orchestre national du Capitole l'invite pour une résidence au terme de laquelle son travail habillera la Halle aux grains. Les croquis diffusés progressivement sur les réseaux sociaux donnent déjà un aperçu des tranches de vie musicales captées par le dessinateur, spectateur privilégié de la vie de l'Orchestre.



▲ Luc Périllat © Tilby Vattard

ENTRETIEN AVEC Luc Perillat



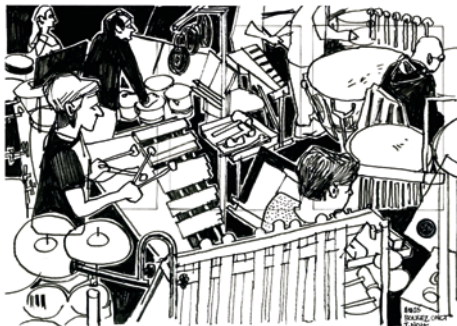
et de lien. Bien souvent, dans la Halle aux grains, je dessine l'orchestre dans son entier ; les musiciens ne sont pas isolés. Au contraire, dans l'intimité du voyage, je vais m'approcher d'eux. Je leur demande l'autorisation de les dessiner, ce qui génère aussi un moment d'échange. Le dessin sur le vif porte quelque chose d'empathique. Il se crée une relation entre la personne qui dessine et celle qui est dessinée. Les musiciens ayant l'habitude d'être regardés, je n'ai pas senti de problème particulier avec cela pour le moment.

Y a-t-il un instrument que vous aimez croquer plus que les autres ?

Non, pas particulièrement. Je m'attache surtout aux personnes, à leurs positions, leurs poses. Les musiciens existent rarement les uns sans les autres, j'en capture souvent au moins deux ou trois ensemble. J'aime cette densité extraordinaire, que j'essaie de représenter.

La musique et les croquis ont en commun la magie de l'instantanéité : est-ce une inspiration ? Une contrainte ?

J'ai le temps de travailler dans la durée de la répétition. Bien qu'en mouvement, les musiciens restent finalement assez statiques :



qu'ils se tiennent assis, ou debout, ils vont reprendre des poses à peu près équivalentes, et je peux donc retomber sur mes pattes. L'aspect instantané est en réalité beaucoup plus fort dans la musique. Si l'on peut passer des heures à regarder un dessin, la note, elle, disparaît au moment même où elle est jouée. Cela fait appel à la fois à la mémoire et à l'anticipation du spectateur, c'est insensé quand on y pense. Il en résulte une émotion incroyable. Le néophyte que je suis, qui écoute la musique sans la pratiquer, vit des moments extraordinaires en y étant exposé sur la durée. Je me rends compte à quel point cela remue, à quel point cela émeut.



Comment se déroule votre travail, de façon très concrète ?

En arrivant, je regarde la disposition et j'essaie de trouver un angle, de me positionner. Ensuite, je fais les croquis. Même si j'essaie de travailler assez vite, se pose l'enjeu de la ressemblance : je sais que les musiciens vont regarder ce que je vais faire, et je ne veux pas les décevoir, d'où une certaine pression ! Sur place, il m'arrive de mettre de la couleur, mais je n'en ai pas toujours le temps, car il y a beaucoup de personnages. Je travaille davantage sur l'ensemble. Après coup, je rassemble tous ces croquis, je les numérise, et je me prépare à en faire des posters en recomposant des images à partir de ceux-ci. Le croquis représente ma matière première. J'en ai déjà un bon paquet !

Étiez-vous un spectateur régulier des concerts de l'Orchestre avant le début de cette résidence ?

Pas tant que cela. L'exposition au travail des musiciens et à la musique symphonique me bouleverse. Je mesure la chance incroyable qui m'est donnée de pouvoir vivre cela. C'est une chose d'aller au spectacle ponctuellement, et

LUC PERILLAT, DESSINATEUR

ARTISTE ILLUSTRATEUR

Le dessin sur le vif, comme matière première, point de départ et justification pour mener des actions dans le réel, dans le quotidien. C'est à travers cette révélation personnelle que Luc Perillat construit aujourd'hui ses expériences et constitue une collection d'images dessinées. Ces dessins, croquis, peintures capturés *in-situ*, dans l'instant, prennent vie et sont rendus visibles sous la forme de reportages dessinés pour des événements publics et privés, de performances de portraits rapides, d'expositions et de multiples.

RACONTER DES HISTOIRES

D'une certaine façon, à travers ce mode d'expression, il fait le lien avec son ambition passée de « raconter des histoires ». Hier fasciné par l'ordinateur et les médias électroniques, il s'embarque dans le jeu vidéo chez Cryo Interactive et avec la studio Caravan dont il est le cofondateur. Formé à la HEAR en communication visuelle, il conserve la passion du visuel associé au slogan, à l'accroche, et des échanges entre le texte et l'image.

PARCOURS

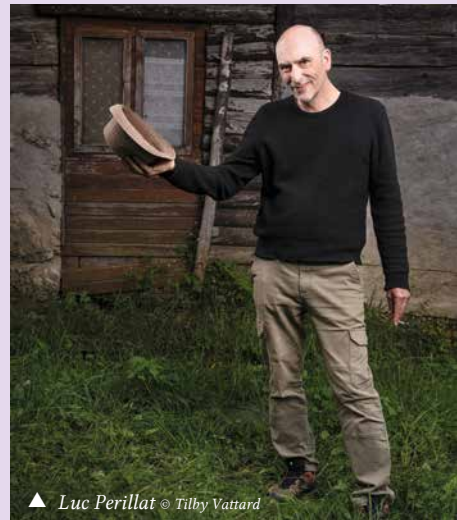
Tour à tour game designer, DA dans la pub, web designer, développeur, techno addict et techno créatif à Paris d'abord, puis à Toulouse depuis 2005. C'est dans la Ville rose qu'il décide de changer de cap en éteignant l'ordinateur pour aller dessiner dehors.

DU SILICONE À LA MINE DE PLOMB

Le silicone est remplacé par la mine de plomb, l'écran par la feuille de papier et le power book par le carnet de croquis. L'empilement des dessins, l'exploration des territoires, urbains ou naturels, proches ou plus lointains, remplissent son temps, facilitent les rencontres, les associations, les amitiés.

IMAGE MAGIE

C'est un cheminement, une façon de vivre, un plaisir immense, des doutes permanents. Il y a de la magie dans les images, c'est ça qui compte.



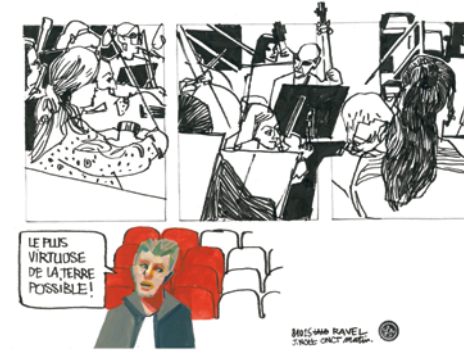
▲ Luc Perillat © Tilby Vattard

une autre de se rendre chaque semaine aux répétitions, et d'assister ainsi à la recherche de l'Orchestre sur des œuvres différentes, avec des chefs qui offrent leur propre approche. Le son produit par l'Orchestre est inimitable.

Cette expérience auprès de l'Orchestre a-t-elle fait évoluer vos goûts musicaux ?

Oui ! Grâce au travail d'un chef très minutieux, j'ai découvert la profondeur de la musique de Mozart, qui m'avait jusque-là un peu échappé. Autre révélation : la *Symphonie n° 2 « Résurrection »* de Mahler. J'avais écouté un enregistrement, mais c'est vraiment lors du concert que j'ai compris ! Impossible de décrire l'émotion qui se dégageait sur le moment. Dans le cas d'œuvres de Messiaen et Boulez, absolument fantastiques également, j'ai trouvé vraiment beau d'observer les musiciens se démener, se battre pour restituer une musique si virtuose. Rien ne peut remplacer l'expérience du concert, l'ampleur d'un orchestre que l'on entend en direct.

Propos recueillis par Mathilde Serraille



EXPOSITION LUC PERILLAT

PREMIER TRIMESTRE 2026
HALLE AUX GRAINS

L'artiste expose ses œuvres dans la Halle aux grains (coursives et escaliers). Retrouvez toutes les informations sur onct.toulouse.fr

Les Laboratoires Pierre Fabre entrent dans la danse



Directeur des relations institutionnelles aux Laboratoires Pierre Fabre, Pierre-Jean Rey entretient les liens entre l'entreprise tarnaise et ses multiples partenaires économiques, politiques et culturels. Il incarne l'engagement des Laboratoires Pierre Fabre auprès du Ballet de l'Opéra national du Capitole, un partenariat qui fait se rencontrer deux maisons profondément enracinées en Occitanie et portées par une même ambition de rayonnement international.



ENTRETIEN AVEC Pierre-Jean Rey



▲ et en haut de page : Le Lab, un concept-store novateur, rue Saint-Pantaléon, où danseuses et danseurs du Ballet du Capitole bénéficient de conseils santé et bien-être adaptés à leur profession. © Laboratoires Pierre Fabre

Pouvez-vous nous présenter les Laboratoires Pierre Fabre et leur philosophie ?

Les Laboratoires Pierre Fabre sont une entreprise pharmaceutique et dermo-cosmétique internationale qui réalise plus de 3 milliards d'euros de chiffre d'affaires, dont 70 % à l'international. Nous comptons 10 200 collaborateurs et intervenons en dermo-cosmétique avec des marques comme Avène, Klorane, A-Derma, Ducray ou René Furterer, et en pharmacie avec des produits anticancéreux, des traitements contre les maladies chroniques et des produits de dermatologie ou encore de santé familiale. L'entreprise est née dans le Tarn et reste profondément enracinée dans le territoire occitan. Cet ancrage nous engage envers le territoire qui nous a vu naître, et nous donne une coloration particulière pour assurer notre développement international.

Quelle est votre politique de partenariat ?

Elle s'articule autour de quatre grands axes, et se déploie principalement en Occitanie. Le premier est le sport, avec une prédominance pour le rugby, notamment à travers le sponsoring du Castres Olympique. Nous accompagnons également une équipe d'une dizaine de jeunes athlètes tarnais et haut-

garonnais. Le deuxième axe est la culture, avec le soutien à plusieurs grands établissements régionaux comme le Musée Toulouse-Lautrec à Albi ou le Musée Goya à Castres. Le troisième concerne l'environnement, comme notre partenariat avec Voies navigables de France pour le programme de replantation du Canal du Midi. Enfin, le dernier porte sur la lutte contre la précarité, avec par exemple le Cœur des Entreprises, un fonds de dotation toulousain créé par une quinzaine d'entreprises agissant autour de l'engagement des collaborateurs de nos entreprises, l'insertion professionnelle ou encore l'hébergement temporaire des personnes en grande fragilité.

Comment s'est noué le partenariat avec l'Opéra national du Capitole ?

Claire Roserot de Melin nous a sollicités pour nous présenter le projet de Pôle Santé [voir encadré]. Elle a spontanément pensé aux Laboratoires Pierre Fabre comme une entité en grande affinité avec les questions de santé. Ce projet nous a immédiatement intéressés parce qu'il fait se rencontrer deux thématiques fortes de notre politique de mécénat : le sport et la culture. À travers notre accompagnement de jeunes sportifs, nous avons pris conscience qu'il était difficile pour les athlètes hors

des grands clubs d'avoir un véritable accompagnement physique sur la préparation et la récupération. Les danseurs du Ballet sont à la fois de très grands artistes et de très grands athlètes. Il est évident qu'ils doivent prendre soin de cet outil de travail qu'est leur corps pour donner le meilleur sur scène. Nous avons été immédiatement séduits par ce projet.



▲ De gauche à droite : Tiphaine Prévost, Alexandre De Oliveira Ferreira, Georgina Giovannoni et Baptiste Claudon répétant Sechs Tänze de Jiří Kylián, 2023. © David Herrero

Concrètement, que proposez-vous aux danseurs ?

Nous aimons nouer des partenariats au long cours et prendre le temps de nous connaître pour construire des projets qui ont du sens pour les deux parties. Ce projet n'a pas fait exception et s'est bâti progressivement. Nous avons tout d'abord mis en relation les artistes du Ballet avec notre concept-store Le Lab, situé rue Saint-Pantaléon, à deux pas de la place du Capitole. Le Lab incarne nos expertises en santé, beauté et bien-être. C'est un lieu-ressource pour toute personne ayant des problèmes de peau ou de cheveux, avec des conseils gratuits de professionnels. Les danseurs se sont approprié le lieu et s'y rendent régulièrement. Parallèlement, nos équipes ont collaboré avec Vanessa Marchione, cheffe perruques et maquillage de l'Opéra national du Capitole, pour répondre aux agressions que subissent la peau et les cheveux des artistes lors des représentations. Aujourd'hui, dans les loges du Ballet, une gamme de produits Pierre Fabre est mise gratuitement à disposition. Nous sommes ensuite allés plus loin avec le Pôle Santé. L'objectif était de permettre à un dispositif qui n'en était qu'à ses prémices de se déployer plus largement. Une équipe projet s'est constituée avec le conseiller prévention Julien Talles, la kinésithérapeute attachée aux danseurs Justine Chouquet et plusieurs danseurs, afin de définir les besoins. Au sein de l'Atelier de Montaudran, où répète le Ballet, un ensemble de salles a pu ainsi être aménagé avec des équipements de musculation, des bottes de pressothérapie et de cryothérapie, des tables de

Partenaires

QU'EST-CE QUE LE PÔLE SANTÉ ?

À cœur du Ballet du Capitole et sous l'œil attentif de sa directrice Beate Vollack, le Pôle Santé incarne une ambition forte : préserver la santé des danseurs et optimiser leur récupération physique et mentale. Cette structure innovante constitue une mission de service public de l'Établissement et est portée par des équipes pluridisciplinaires. Elle est engagée dans la durée, pour répondre à des besoins croissants et diversifiés. En 2025, un lieu dédié au soin a vu le jour, doté d'une salle de consultation pour le médecin du travail et les kinésithérapeutes, un espace de cryothérapie et pressothérapie pour accélérer la récupération, ainsi qu'une salle de renforcement musculaire et de rééducation indispensable en cas de blessure. Ces équipements garantissent l'amélioration de l'environnement de travail des artistes. À terme, le Capitole a l'ambition de développer une équipe pluridisciplinaire et d'intégrer la préparation physique et mentale dans le quotidien des danseurs. Autour du médecin du sport et des kinésithérapeutes, le Pôle Santé va s'enrichir de compétences variées – préparateur physique et mental, nutritionniste, sophrologue, psychologue du sport – tout en s'appuyant sur un réseau de partenaires déjà existants tels que la Clinique du Sport et les écoles de podologie du CHU de Purpan. Cette organisation vise à améliorer l'hygiène de vie, prévenir et gérer les blessures, tout en préservant la santé mentale des 35 danseurs du Ballet. Avec un budget annuel de 70 000 euros – dont 65 % financés par le Capitole –, cette structure innovante s'inscrit dans une démarche durable visant à garantir l'excellence artistique et patrimoniale de la maison tout en protégeant ses talents.

massage de qualité et un bain de cryothérapie. Une dimension essentielle est que cet espace est intégré à proximité immédiate des salles de répétition. Le fait d'avoir placé ce Pôle au cœur de la pratique quotidienne intègre le sujet de la santé dans les réflexes des danseurs. Les bénéfices sont déjà perceptibles : les danseurs récupèrent mieux, reviennent plus rapidement après une blessure. Il était essentiel pour nous de constater que les danseurs se sont immédiatement approprié ce dispositif.

Comment envisagez-vous l'avenir de ce partenariat ?

Nous sommes au début d'une collaboration dont nous essayons de poser des bases solides pour construire dans la durée. Un élément déterminant dans notre décision a été la notoriété de l'Établissement public du Capitole. Son ballet, son opéra, son orchestre comptent parmi les établissements les plus

prestigieux de France. Accompagner l'un des meilleurs de son secteur a du sens pour les Laboratoires Pierre Fabre. Ce projet réunit deux maisons locales qui partagent un attachement profond à leur territoire et la volonté de le faire rayonner dans le monde entier. Cette convergence entre notre ancrage territorial et notre ambition de rayonnement international crée une dynamique naturelle. Le partenariat avec le Ballet du Capitole illustre parfaitement cette philosophie qui est au cœur de notre identité. ■

Propos recueillis par Dorian Astor



◀ Signature de la convention entre l'Établissement Public du Capitole (EPC) et les Laboratoires Pierre Fabre, le 18 octobre 2025.

De gauche à droite : Christophe Ghristi, directeur artistique de l'Opéra national du Capitole; Beate Vollack, directrice de la danse; Pierre-Jean Rey, directeur des relations institutionnelles aux Laboratoires Pierre Fabre; Claire Roserot de Melin, directrice générale de l'EPC; Francis Grass, président de l'EPC; Éric Ducournau, directeur général des Laboratoires Pierre Fabre.

© David Herrero

L'Atelier



LA FABRIQUE DU SPECTACLE RÉINVENTÉE À MONTAUDRAN

Inauguré en octobre dernier, « L'Atelier », le nouveau site de production de l'Opéra national du Capitole à Montaudran, marque un tournant dans l'histoire de l'institution.
Retour sur un projet d'exception qui réunit enfin tous les artisans du spectacle sous un même toit.

LA FIN DU GRAND ÉCART

Pendant des décennies, la fabrique du spectacle au Capitole ressemblait à une course de relais à travers la ville. Un décor d'opéra parcourait en moyenne 70 kilomètres entre sa création et son montage au Théâtre du Capitole, passant par quatre sites différents : Montaudran pour la construction, Amouroux pour les retouches, Saint-Aubin pour le stockage, avant d'être enfin transporté place du Capitole. Cinq semi-remorques sillonnaient ainsi la métropole pour chaque production.

Cette dispersion n'était pas un choix, mais une contrainte historique. Fondé il y a plus de trois siècles, l'Opéra s'était déployé au fil du temps sur une dizaine de sites différents : Montaudran, Borderouge, le Mirail, Lespinasse... Les équipes techniques jonglaient entre ces lieux, multipliant les déplacements et les manutentions. Pour les 381 collaborateurs permanents et les 708 non-permanents qui font vivre l'institution, cette organisation fragmentée était devenue un frein à la créativité et à l'efficacité.

UN LIEU UNIQUE POUR UNE AMBITION COLLECTIVE

C'est Toulouse Métropole qui a permis de relever ce défi logistique en choisissant le site de Montaudran, au cœur de la ZAC Toulouse Aerospace, pour accueillir ce qui allait devenir « L'Atelier ». Sur un hectare, un bâtiment remarquable a vu le jour, conçu par une équipe pluridisciplinaire d'architectes et d'ingénieurs. Sa silhouette se détache dans le paysage



urbain : une halle monumentale de 110 mètres de long flanquée d'une tour de montage, le tout enveloppé de métal et de pignons en bois. Mais au-delà de l'architecture, c'est une véritable fabrique à rêves qui prend vie ici. L'Atelier réunit désormais tous les savoir-faire nécessaires à la création d'un spectacle lyrique ou chorégraphique. Dans la halle de 5 000 m², les seize permanents de l'atelier décors –

serruriers, menuisiers, sculpteurs, peintres – donnent forme aux univers imaginés par les scénographes. À l'étage, les treize couturiers de l'atelier costumes créent sur mesure les vêtements qui habilleront chanteurs, danseurs et figurants. Au Théâtre du Capitole, l'atelier perruques et maquillage, fort de neuf personnes, reste installé au plus près de la scène pour préparer les artistes avant chaque représentation – tandis que les 5 800 perruques du stock trouvent désormais leur place à Montaudran, dans un dépôt de 2 000 m², conservées dans des conditions optimales aux côtés des costumes..

La tour de montage, haute de plusieurs étages et équipée comme la scène du Capitole, permet de vérifier l'assemblage des décors avant leur transport. Les salles de répétition accueillent désormais le Chœur du Capitole, ses 45 chanteurs et la Maîtrise avec ses 45 enfants, aux côtés des 35 danseurs du Ballet.

DES GAINS QUI CHANGENT TOUT

Les chiffres parlent d'eux-mêmes : un décor ne parcourt plus que 8 kilomètres au lieu de 70. Cette réduction de 88% des déplacements se traduit par moins de carburant consommé, moins de manutentions, moins de risques pour les œuvres. Mais au-delà des statistiques, c'est la qualité de vie au travail qui s'est transformée. Les équipes bénéficient enfin d'espaces adaptés, sécurisés, avec une acoustique et une température maîtrisées. La proximité entre les services permet une collaboration plus fluide : le costumier peut désormais échanger

directement avec le peintre sur scène, le menuisier avec le sculpteur. Cette synergie retrouvée accélère les processus de création et ouvre de nouvelles possibilités artistiques.

Le bâtiment lui-même incarne les valeurs de l'établissement en matière de transition écologique. Avec ses 2 800 m² de panneaux photovoltaïques en toiture, il produit 640 mégawattheures par an, soit l'équivalent de la consommation de 116 foyers. L'électricité est utilisée en autoconsommation sur site, et le bâtiment est raccordé au réseau de chaleur urbain. Cette démarche environnementale s'inscrit dans l'action du groupe Les Vertuose(s), qui réunit plus de 25 collaborateurs de tous les métiers autour d'un plan concret de transformation des pratiques.

UN PROJET QUI REGARDE VERS L'AVENIR

L'Atelier n'est pas figé. Les espaces de stockage, conçus pour être évolutifs, pourront accueillir des mezzanines lorsque les besoins s'accroîtront. Mais surtout, l'Opéra souhaite ouvrir ce lieu au public : une salle de médiation, de formation et d'exposition verra le jour, destinée notamment aux scolaires. Car si ces dizaines d'artisans œuvrent quotidiennement avant que le rideau ne se lève, leur travail mérite d'être découvert, admiré, transmis.

Ce projet, quasi unique en France par son ampleur et son ambition, témoigne de la vitalité d'une institution qui ne cesse de se réinventer. Entre tradition et modernité, l'Opéra national du Capitole affirme son rôle d'acteur culturel majeur du territoire, soucieux de son impact environnemental et de la transmission des savoir-faire. Grâce à la vision et au soutien de Toulouse Métropole, grâce aussi à l'engagement de tous les corps de métiers, L'Atelier de Montaudran est bien plus qu'un bâtiment : c'est le cœur battant d'une fabrique du spectacle vivant, responsable et rayonnante. ■



L'ATELIER EN CHIFFRES

- 1 ha de superficie totale
- 10 000 m² d'espaces de production et de stockage
- 85 métiers différents réunis sur un même site
- 8 km parcourus par décor (contre 70 km auparavant)
- 640 MWh produits par an grâce aux panneaux solaires
- Un projet lancé en 2017, inauguré en octobre 2025



▲ De haut en bas : Salle de répétition du Chœur et Atelier couture. © Christophe Carasco

► Jean-Luc Moudenc, Président de Toulouse Métropole, et Carole Delga, Présidente de la Région Occitanie, découvrant L'Atelier lors de son inauguration le 20 octobre 2025.
 © Léo Itarte



◀ Tour de montage des décors.
 © Christophe Carasco



L'Atelier de Montaudran récompensé !



Le 4 novembre dernier, l'Opéra national du Capitole a reçu la **Palme de la Logistique** dans la catégorie performance, décernée par le Club de la Logistique du Sud-Ouest (CLSO). Cette distinction salue le projet qui a réuni tous les ateliers de production sur un site unique à Montaudran. Les 100 adhérents présents, issus des métiers de la logistique, ont ainsi découvert que derrière chaque émotion sur scène se cache une organisation d'une précision remarquable... Bravo à toutes les équipes de l'Opéra pour cette réussite, et merci aux membres du CLSO pour le soutien qu'ils ont apporté à ce projet par leur vote !

Cap sur Cap' Démonos!



ENTRETIEN AVEC — Lamar Elias

▲ La cheffe Lamar Elias avec les enfants du projet Démonos. © Romain Alcaraz

Depuis 2019, le projet Démonos, porté par la Philharmonie de Paris, a permis à 200 enfants de Toulouse et de Haute-Garonne de découvrir la pratique orchestrale. Cette saison, l'Établissement Public du Capitole lance Cap' Démonos, un orchestre avancé dirigé par Lamar Elias réunissant 60 jeunes issus des premières cohortes, désormais inscrits en école de musique. Ce nouvel ensemble se produira à la Halle aux grains le 21 juin 2026 et marque une transition vers un orchestre labellisé « Réseau Démonos », label attribué aux territoires ayant accueilli deux cohortes. Pour y parvenir, le soutien des mécènes est essentiel : chaque don permet l'achat d'instruments, le financement des ateliers et l'organisation des tutti. Née à Bethléem, Lamar Elias est cheffe d'orchestre, violoniste et compositrice. Diplômée de l'isdaT, elle dirige l'Orchestre Symphonique Étudiant de Toulouse et celui des jeunes de Palestine, et a été sélectionnée pour le prestigieux concours La Maestra 2026.

Comment accède-t-on au rôle de cheffe d'orchestre dans Démonos, et qu'est-ce qui vous a donné envie de rejoindre ce dispositif ?
Démonos porte une vraie ambition artistique : il ne s'agit pas d'occuper les enfants, mais de les faire entrer dans le monde réel de la musique. C'est pourquoi le projet fait appel à des chefs d'orchestre professionnels. La Philharmonie a créé une formation spécifique pour Démonos, car diriger un tel orchestre demande aussi des compétences pédagogiques adaptées. Plus de cent chefs ont candidaté ! Pour moi, un orchestre, c'est une société : chacun arrive avec son histoire, ses habitudes, ses forces. Avec les enfants, c'est la même chose, simplement à leur échelle. Démonos met au centre ce lien social : c'est un véritable projet de société, pas une activité « en plus ». On y reçoit autant qu'on transmet. Au début, j'avais des réserves, Démonos pouvant sembler une vitrine. L'objectif n'est pas de perfectionner chaque enfant individuellement — le projet vise le collectif. Mais je tiens à préciser que je crois profondément à cette démarche, au-delà du simple respect des objectifs

fixés. Même si le but n'est pas de former des musiciens professionnels, ils auront au moins le choix de continuer s'ils le souhaitent. Et de beaux parcours individuels et collectifs existent déjà parmi les anciens participants. Ce qui fait la force de Démonos, ce sont ces moments simples et forts qui rendent la musique vivante : les enfants s'approprient la Halle aux grains, courent dans les coursives au moment de pauses et on mange ensemble notre pique-nique, ils croisent de grands artistes comme si c'était naturel. Ces instants banalisent la pratique artistique et permettent à tous de se sentir appartenir au collectif. C'est cette dimension collective et sociale, bien plus que la perfection technique, qui fait toute la richesse du projet.

Quelle est la singularité du projet Démonos par rapport au milieu professionnel ?
Il faut comprendre que le milieu classique fonctionne comme le sport de haut niveau, et il peut y avoir un « filtre social ». Or beaucoup de gens dans ce milieu n'ont pas un parcours classique, et c'est souvent une force. Les grandes maisons en sont

conscientes et essaient aujourd'hui d'ouvrir davantage ces opportunités. En France, la musique classique est très centralisée à Paris. Cela permet d'avoir des musiciens exceptionnels, mais on y perd l'approche collective. En Allemagne, au contraire, la musique passe par le collectif dès le départ : beaucoup plus de tuitistes, des orchestres et théâtres régionaux, et une formation pensée pour le groupe. Démonos porte en lui cette même énergie : un esprit collectif au cœur du projet, qui complète merveilleusement la pédagogie en y ajoutant cette dimension de partage.

Est-ce à dire que la musique est politique ?
On a tendance à craindre le mot politique, alors qu'il fait partie du quotidien. Quand on dit : « Il ne faut pas politiser l'art », il faut distinguer : utiliser l'art à des fins politiques, c'est autre chose. Mais reconnaître que l'art est politique, parce qu'il transforme des vies, c'est une réalité. La musique m'a transformée : un projet musical dans mon école, alors que mes parents n'avaient jamais vu un opéra, et aujourd'hui je suis cheffe d'orchestre. C'est pour ça que je dis : la musique est un outil d'intégration. Et cela, c'est politique. Au début, j'étais contre le concours *La Maestra*. Je me disais : « Si on est aussi fortes, pourquoi un concours spécial ? » Mais j'ai compris qu'il faut pousser le curseur à 100% dans l'autre sens pour rééquilibrer. Si une petite fille de 6 ans ne voit jamais de femme cheffe, comment peut-elle se projeter ? Il faut des



figures visibles. Mais je reste attentive aux compétences et à une grande exigence ainsi qu'à une grande précision. Et quand je dirige, le sexe ne compte plus : je suis dans un état où j'en oublie comment je m'appelle ! En parallèle de ces concours, les professionnels doivent accompagner le public tout au long de sa vie pour qu'il se sente légitime dans une salle d'opéra. Le public ne se crée pas tout seul : il faut le construire, l'entretenir. Moi-même, lorsque je ne suis pas rentrée depuis longtemps dans un opéra, je ressens du stress ! L'intimidation est réelle. J'ai aussi envie d'être reconnue comme musicienne, pas seulement comme femme engagée. Dans les concours, on me range souvent sous des étiquettes liées au genre ou à la nationalité alors que j'aimerais simplement qu'on me parle de la précision de mes gestes, de mes interprétations ou de mon exigence musicale. Aujourd'hui, j'adore Ravel, Debussy — et vivre en France a complètement changé ma manière de les écouter.

Et l'improvisation dans les musiques classiques... ?
J'ai longtemps été partagée entre deux univers : le violon au conservatoire en Palestine avec une pédagogie occidentale, et en parallèle, la pratique plus traditionnelle, plus spontanée. Pendant longtemps, j'ai cru que ces deux mondes s'opposaient. À un moment, j'ai failli intégrer Berklee pour étudier les musiques du monde. L'improvisation me donnait une liberté incroyable. Je ressentais ce fameux syndrome de l'imposteur : je n'avais pas eu les meilleurs professeurs, ni le parcours classique idéal... Je pensais qu'il fallait choisir. Mais avec le temps, j'ai compris que les musiciens classiques ont tous les outils pour improviser. Il y a quelques années, j'aurais dit : « La musique traditionnelle, ça libère. » Et c'est vrai, elle permet une grande spontanéité. Mais aujourd'hui, j'ai trouvé la liberté dans le cadre, dans la musique classique, dans sa rigueur, dans son intellectualisme, dans sa structure. Même en dirigeant, il y a une part d'improvisation que les gens ignorent. Les deux mondes se croisent. Si on remonte au baroque, c'était déjà de l'improvisation, avec une technique très forte. Beaucoup de grands maîtres de la



musique classique avaient un lien profond avec la musique traditionnelle, un lien qui nourrissait directement leur interprétation.

Que doit-on vous souhaiter pour ces prochaines années ?
Mon père m'a transmis une phrase qui m'accompagne toujours : « Jette-toi dans l'océan, et ensuite apprends à nager. » Autrement dit : n'aie pas peur de ne pas savoir — lance-toi, tu apprendras en chemin. Quand je repense à la Lamar de 18 ans, qui débarque en France sans parler la langue, avec une technique fragile mais une énergie débordante, je me dis que j'aurais ri si elle m'avait dit : « Je veux être cheffe d'orchestre » ! Et pourtant, avec de l'ambition et le rêve, les choses se réalisent. Mon ambition n'est pas de cocher des cases. Ce que j'aime, ce sont les répétitions, le travail, la recherche. Je veux garder une exigence. Je veux aussi éviter les étiquettes. En tant que femme cheffe, on est souvent cantonnée à certains répertoires. Je veux pouvoir toucher les grandes traditions, sans être enfermée, tout en gardant ma liberté et ma curiosité. ■

Propos recueillis par Clémence Foucher

◀ et en haut de page :
Les enfants du projet Cap' Démonos
aux côtés des intervenants artistiques.
© Romain Alcaraz

NOS ACTIONS ÉDUCATIVES

POUR LES PETITS, LES MOYENS ET LES GRANDS,
SUR TOUS LES TERRITOIRES



Découvrez les rendez-vous du trimestre

JANVIER



© Birgit Gahr

Vendredi 17 janvier à 17h30 – « C'est quoi l'opéra » avec Christophe Ghristi et Dorian Astor (L'Union, Café culturel - L'Estantquet de l'Olivier)

Jeudi 22 janvier à 16h – Conférence « Weinberg : en quête de liberté » par David Fanning et Michelle Assay, avec la participation exceptionnelle du Quatuor Danel / à 18h – Conférence « La Passagère : les dissonances de la mémoire » par Dorian Astor (Théâtre du Capitole)

Vendredi 24 janvier – « C'est quoi l'opéra » avec Christophe Ghristi et Dorian Astor (Aussonne)

Lundi 26 janvier à 14h – « Je suis chanteur à l'opéra », récital scolaire avec Damien Gastl, baryton (Théâtre du Capitole)

FÉVRIER

Vendredi 6 février à 19h – « Je suis chanteur à l'opéra » avec Fabien Hyon (Saint-Jean, Médiathèque)

Samedi 7 février à 17h – « Je suis chanteur à l'opéra » avec Fabien Hyon (Flourens, Salle des fêtes)



© Laura Banceli

Vendredi 13 février à 19h – « C'est quoi l'opéra » avec Christophe Ghristi et Dorian Astor (Montrabé, Salle de l'Accent)

Vendredi 13 février à 19h – « Je suis chanteur à l'opéra » avec Anaïs Constans, soprano, et Cyril Kubler, piano (Bruguières, Médiathèque)

Samedi 14 février à 17h30 – « Je suis chanteur à l'opéra » avec Anaïs Constans, soprano, et Cyril Kubler, piano (Villeneuve-Tolosane, Médiathèque)

Samedi 14 février à 17h30 – Atelier « Chanter en chœur et en famille » (Théâtre du Capitole)

Jeudi 19 février à 10h et 14h30 et vendredi 20 février à 10h et 14h30 – La Grenouille à grande bouche, concerts éducatifs (Halle aux grains)

Jeudi 19 février à 18h – Conférence « Lucia di Lammermoor : drame de la folie et romantisme italien » par Patrick Barbier (Théâtre du Capitole)

MARS

Samedi 7 mars à 16h30 – Conférence

« Sur les pas des cygnes du Lac » par Carole Teulet (Théâtre du Capitole)

Samedi 7 mars à 18h – Répétition publique du Ballet (Théâtre du Capitole)

Dimanche 8 mars à 12h15 – Cours public du Ballet (Théâtre du Capitole)

Dimanche 8 mars à 15h – Atelier danse (Théâtre du Capitole)

Vendredi 13 mars – « Je suis chanteur à l'opéra » avec Céline Laborie, soprano, et Cyril Kubler, piano (Mondonville, Salle d'animation)

Samedi 14 mars – Atelier « Chanter en chœur et en famille » (Mondonville, Salle d'animation)

Jeudi 19 mars à 10h et 14h30 et vendredi 20 mars à 10h et 14h30 – Ma Mère l'Oye, concerts éducatifs (Halle aux grains)

Vendredi 20 mars à 14h30 – Récital scolaire du Chœur du Capitole dirigé par Gabriel Bourgoïn (Théâtre du Capitole)



◀ Clémence Foucher. DR

CLÉMENCE FOUCHER, NOUVELLE RESPONSABLE DES ACTIONS CULTURELLES ET ÉDUCATIVES

Depuis septembre, Clémence Foucher a pris la succession de Valérie Mazarguil à la tête du service des actions culturelles et éducatives de l'Opéra national et de l'Orchestre national du Capitole. Un passage de relais qui s'inscrit dans la continuité d'une mission essentielle: faire découvrir l'opéra, le ballet et la musique symphonique au plus grand nombre. Formée à la médiation des arts à Aix-Marseille, Clémence Foucher apporte une expérience de terrain forgée pendant près de dix ans à Grenoble, d'abord au sein de l'association Cultur'Act - Le Prunier Sauvage, puis comme attachée à l'action artistique et culturelle à La Belle Électrique. « Ce qui me fascine, c'est l'impact de l'art sur les relations au sein de la société », confie-t-elle. Son approche ? Faire vivre la musique partout, du théâtre à la salle de classe, en passant par la place du marché. Accompagner chacun à créer, expérimenter, s'émerveiller. Transformer chaque rencontre en tremplin vers une œuvre... ou vers une redécouverte de son environnement.



© David Herreo



PARTAGEZ VOS ÉMOTIONS, OFFREZ UN BILLET SOLIDAIRE !

En achetant un billet solidaire, vous permettez à un jeune ou un parent accompagné par Apprentis d'Auteuil d'assister à un concert de l'Orchestre, précédé d'un temps de médiation.

L'Orchestre national du Capitole, institution ouverte et engagée, est fier de lancer les Billets solidaires en faveur de la Fondation Apprentis d'Auteuil. Depuis 160 ans, la fondation agit auprès des jeunes et des familles les plus fragilisées, afin qu'ils deviennent des femmes et des hommes debout.

Ensemble et grâce à votre générosité, nous avons le pouvoir de faire résonner la musique symphonique auprès de celles et ceux qui n'y ont pas accès.



- **Un billet solidaire de 5€** = une place de concert pour un jeune de moins de 27 ans + une médiation
- **Un billet solidaire 30€** = une place de concert pour un jeune de moins de 27 ans + un accompagnant bénévole d'Apprentis d'Auteuil ou un parent isolé + une médiation

Le concert proposé sera adapté à l'âge des jeunes et des familles invités.



CONTACT

Mobile (+33) 06 60 29 69 25
Fixe (+33) 05 34 24 53 65
mecenat@capitole.toulouse.fr

2025 | 2026
LES CLEFS
de Saint-Pierre

La saison de musique de chambre
des musiciens de
l'Orchestre national du Capitole
de Toulouse

À LA MÉMOIRE D'UN GRAND ARTISTE...

Lundi 19 janvier 2026 | 20h00 ◀

Claude Debussy, Piotr Ilitch Tchaïkovski +

NUIT TRANSFIGURÉE

Lundi 16 février 2026 | 20h00 ◀

Richard Strauss, Richard Wagner, Arnold Schoenberg +

CORDES ET LAMES

Lundi 16 mars 2026 | 20h00 ◀

Benjamin Attahir, Étienne Perruchon, Astor Piazzolla +

Auditorium Saint-Pierre des Cuisines à Toulouse



Informations & réservations : lesclefsdesaintpierre.org

Grand Café
LE FLORIDA
depuis 1874



OUVERT 7J/7

SERVICE RESTAURATION
CONTINU DE 7H À 1H DU MATIN
12 PLACE DU CAPITOLE

Informations pratiques



Tarifs	OR	PRESTIGE	CAT. 1	CAT. 2	CAT. 3	CAT. 4	Visibilité réduite
OPÉRA LUCIA DI LAMMERMOOR	128 €	118 €	108 €	87 €	53 €	32 €	10 €
DÉCOUVERTE OPÉRA LA PASSAGÈRE	90 €	85 €	77 €	57 €	36 €	25 €	10 €
DÉCOUVERTE BALLET TROIS CYGNES	—	49 €	43 €	34 €	17 €	12 €	8 €
OPÉRA en version de concert ARMIDE	—	49 €	43 €	34 €	17 €	12 €	8 €

MIDIS DU CAPITOLE

GRANDES VOIX D'OPÉRA D'AFRIQUE	5 €
ZACHARY WILDER	

CONCERT

WEINBERG / CHOSTAKOVITCH	20 €
--------------------------	------



Tarifs	PRESTIGE	CAT. 1	CAT. 2	CAT. 3	CAT. 4	Visibilité réduite
GRANDS CONCERTS SYMPHONIQUES CONCERTS ÉVÉNEMENTS	68 €	50 €	40 €	27 €	18 €	8 €

	ZONE 1	ZONE 2	Visibilité réduite
CONCERTS HAPPY HOUR / CONCERTS FANTAISIE	25 €	18 €	8 €
CONCERTS EN FAMILLE	20 €		8 €

INFORMATIONS, TARIFS ET RÉSERVATIONS SUR : opera.toulouse.fr / 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 résidant à Toulouse et titulaires de la carte Mon Toulouse Senior
- détenteurs du Pass Toulouse+
- détenteurs du Pass Tourisme
- groupes / comités d'entreprise

COMMENT RÉSERVER ?

- **Sur Internet**
opera.toulouse.fr
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: 1h avant le début du concert

CONTACTS

Billetterie et informations
05 61 63 13 13
billetterie@capitole.toulouse.fr

Groupes – Comités d'entreprise
Christelle Combescot: 05 62 27 62 25
ce.groupes@capitole.toulouse.fr

Accessibilité
Oriane Bang : 05 67 73 83 19
accessibilite@capitole.toulouse.fr

Service culturel et éducatif
Clémence Foucher : 05 61 22 31 32
clemence.foucher@capitole.toulouse.fr

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

Calendrier

JANVIER				
Ve. 16	20h	● M. Poschner Šerkšnytė, Mendelssohn, Brahms	Halle aux grains	
Je. 22	16h	● Conférences Variations Weinberg : La Passagère	Théâtre du Capitole	
	18h	● Conférences Variations Weinberg : La Passagère	Théâtre du Capitole	
	20h	● Concert Weinberg / Chostakovitch	Théâtre du Capitole	
Ve. 23	20h	● La Passagère	Théâtre du Capitole	
Sa. 24	18h	● J.-F. Zygel Mon ami Chosta	Halle aux grains	
Di. 25	15h	● La Passagère	Théâtre du Capitole	
Ma. 27	20h	● La Passagère	Théâtre du Capitole	
Me. 28	12h30	● Midi du Capitole Grandes voix d'opéra d'Afrique	Théâtre du Capitole	
Je. 29	20h	● La Passagère	Théâtre du Capitole	
Sa. 31	20h	● G. Šlekýtė Adams, Chopin, Rachmaninov	Halle aux grains	
FÉVRIER				
Sa. 7	20h	● J. Pons Poulenc	Halle aux grains	
Je. 12	20h	● M. Spotti Verdi, Respighi, Berlioz	Halle aux grains	
Sa. 14	17h30	● Chanter en chœur et en famille Lucia di Lamme...	Théâtre du Capitole	
Je. 19	18h	● Conférence Lucia di Lammermoor	Théâtre du Capitole	
Ve. 20	20h	● Lucia di Lammermoor	Théâtre du Capitole	
Sa. 21	20h	● Lucia di Lammermoor	Théâtre du Capitole	
Di. 22	11h	● C. Mangou La Grenouille à grande bouche	Halle aux grains	
	15h	● Lucia di Lammermoor	Théâtre du Capitole	
Ma. 24	20h	● Lucia di Lammermoor	Théâtre du Capitole	
Me. 25	20h	● Lucia di Lammermoor	Théâtre du Capitole	
Je. 26	12h30	● Midi du Capitole Zachary Wilder	Théâtre du Capitole	
	20h	● F. Strobel Une nuit aux Oscars	Halle aux grains	
Ve. 27	20h	● F. Strobel Une nuit aux Oscars	Halle aux grains	
	20h	● Lucia di Lammermoor	Théâtre du Capitole	
Sa. 28	20h	● F. Strobel Une nuit aux Oscars	Halle aux grains	
	20h	● Lucia di Lammermoor	Théâtre du Capitole	
MARS				
Di. 1 ^{er}	15h	● Lucia di Lammermoor	Théâtre du Capitole	
Sa. 7	16h30	● Conférence Trois Cygnes	Théâtre du Capitole	
	18h	● Répétition ouverte Trois Cygnes	Théâtre du Capitole	
Di. 8	12h15	● Cours public Trois Cygnes	Théâtre du Capitole	
	15h	● Atelier de danse Trois Cygnes	Théâtre du Capitole	
Ve. 13	20h	● T. Peltokoski Penderecki, Chopin, Lutoslawski	Halle aux grains	
	20h	● Trois Cygnes	Théâtre du Capitole	
Sa. 14	20h	● Trois Cygnes	Théâtre du Capitole	
Di. 15	15h	● Trois Cygnes	Théâtre du Capitole	
Ma. 17	20h	● Trois Cygnes	Théâtre du Capitole	
Me. 18	20h	● Trois Cygnes	Théâtre du Capitole	
Je. 19	20h	● Trois Cygnes	Théâtre du Capitole	
Di. 22	11h	● P. Bérán Ma Mère l'Oye	Halle aux grains	
	15h	● Armide	Théâtre du Capitole	
	16h	● P. Bérán Ma Mère l'Oye	Halle aux grains	
Je. 26	20h	● F. Ibrahimov Debussy, Jarrell, Boulanger, Bartók	Halle aux grains	
Sa. 28	18h	● M. Fröst Happy Hour avec la clarinette	Halle aux grains	

● Opéra ● Ballet ● Concert / Récital / Midi du Capitole ● Concert Orchestre
● Conférences / Rencontres / Ateliers



LES MUSICIENS DE L'ORCHESTRE NATIONAL DU CAPITOLE VOUS PRÉSENTENT LES ŒUVRES DE LA SAISON !

FLASHEZ CE CODE



ORCHESTRE
NATIONAL
CAPITOLE
TOULOUSE

TOULOUSE
CITY OF MUSIC



**Fuad
IBRAHIMOV**
DIRECTION

**Martin
FRÖST**
CLARINETTE

Debussy Jarrell Boulanger Bartók

Jeudi 26 mars 20h
HALLE AUX GRAINS

TARIFS DE 8€ À 68€

onct.toulouse.fr / 05 61 63 13 13   

RÉSERVEZ



Au cœur de
votre quotidien

LA DÉPÊCHE
DU MIDI



PRÉFET
DE LA RÉGION
OCCITANIE
Liberté
Égalité
Fraternité

toulouse
métropole