



Un supplément de *La Gazelle*
sous la direction de Laetitia Giorgi

Opéra Bastille

La fabrique des rêves

lire page 2

Chef d'orchestre

Philippe Jordan

lire page 3

Gestion et budgets

Une politique volontariste

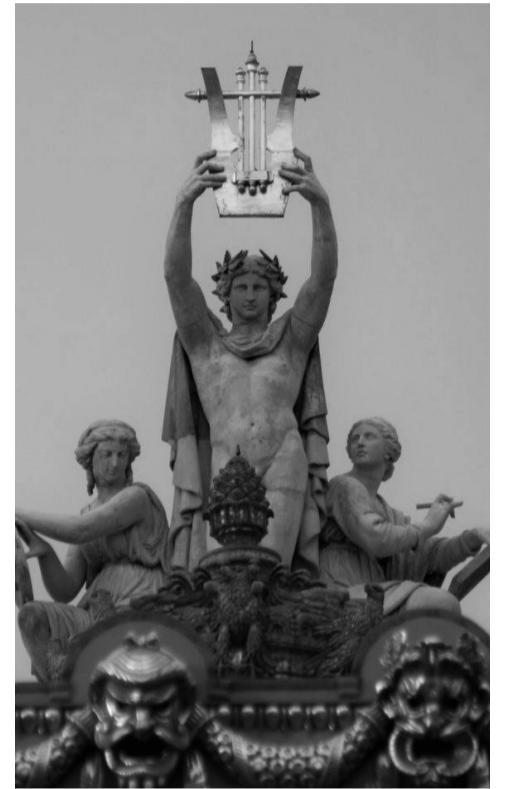
lire page 4

Plutôt un truc de vieux et d'un certain standing, d'après Lucie et Eloïse en deuxième année à Sciences Po. Eva, en double licence à Paris 8, n'y connaît malheureusement pas grand-chose mais aimerait bien s'y rendre pour voir ce que ça donne en vrai. Pour certains comme Raphaël, étudiant à Assas, c'est l'ouverture d'esprit. C'est un art complet, un art au sommet, ajoute Robin. En demandant un peu autour de soi, entre avis plus ou moins positifs, l'opéra, pour les étudiants, semble surtout réservé aux connaisseurs. Pourtant, l'opéra est bien plus accessible que tu ne le crois !

La réalité de cet art, c'est qu'il mêle chant, musique, lumières, théâtre, texte, figurants et danseurs, décors et costumes. C'est la création d'une atmosphère et d'un univers complet. Tous les sens sont sollicités, et c'est justement ce qui rend l'opéra accessible : chaque élément de la représentation est susceptible de t'émouvoir et de te faire réfléchir, ou la musique, ou le théâtre, ou le simple plaisir des yeux, décors et couleurs de vie, ces personnages qui courent, cherchent, s'aiment et se vengent. Il n'est pas de spectacle où tu puisses mieux te retrouver !

Tout recevoir en bloc, c'est le principe du choc artistique et du moment où l'on tombe en extase, s'exclame le baryton Ludovic Tézier. Ainsi, nul besoin d'être spécialiste pour apprécier La Traviata ou Carmen. Si l'opéra est un art qui peut émouvoir tout un chacun par sa diversité, il se rend de surcroît de plus en plus accessible : de très beaux projets sont formés autour de l'art lyrique, conçus pour les jeunes et les moins jeunes, de tous milieux et de tous horizons. Pourtant, bon nombre se laissent déconcerter par des préjugés et une autocensure ravageuse. Alors où est le frein ? Tout est une question de communication et de pédagogie qui, si elle vient après, n'en est pas moins importante. L'opéra, c'est le spectacle de la diversité, c'est un spectacle d'une qualité digne des plus grands produits de luxe, qu'on peut cependant se payer pour le prix d'une place de cinéma. Mais cela, il faut le dire et il faut l'expliquer ! Il faut ouvrir la porte, enfin, surtout dire que tu peux t'ouvrir toi-même puis entrer si tu en as l'envie, car l'opéra est un art de l'ouverture et de la diversité. C'est un art d'aujourd'hui.

Cher lecteur, qui te hasardes peut-être pour la première fois sur les sentiers de l'opéra, vois et écoute : personnalités et acteurs de ce monde à part témoignent dans ces pages de leur expérience, de leur travail et de leur engagement. Un voyage, au cœur de l'Opéra de Paris, et une réflexion aussi : ce sera un partage d'émotions et d'informations. Tu découvriras dans ce dossier la fabrique d'un opéra. Des coulisses aux loges des chanteurs, des ateliers de couture et de confection aux bureaux de la direction, c'est la concentration de savoir-faire uniques, d'idées et de collaborations précieuses ; ce sont des heures et des jours passés à l'œuvre dans une incroyable diversité de professions. Mais avoir la possibilité et la capacité de monter et jouer sur scène un opéra de trois ou quatre heures, c'est aussi le fruit d'une programmation, d'une gestion humaine, administrative et financière et d'un important travail de communication. Qu'y-a-t-il autour d'un spectacle ? Comment fonctionne un théâtre lyrique ? Ce sont autant de pistes à explorer et d'autres questions à résoudre pour comprendre que cet univers a beaucoup à t'offrir.



La création d'un opéra : un objectif, le public !

L'impulsion de la programmation



« Tout l'enjeu de l'opéra réside dans le dosage entre le théâtre et la musique : il faut qu'à la fin le public puisse se reconnaître dans les personnages, il a besoin d'y croire ! »

Stéphane Lissner est un directeur de scènes de théâtre et d'opéra français.

Il débute dans le milieu du théâtre public comme secrétaire général du centre dramatique d'Aubervilliers en 1977. Successivement directeur général du théâtre du Châtelet à Paris, du Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence, co-directeur du théâtre des Bouffes du Nord avec Peter Brook puis surintendant et directeur artistique du Teatro alla Scala de Milan, il est nommé au poste de directeur délégué de l'Opéra national de Paris à l'été 2015.

Tout commence par une idée, un projet. Un projet de programmation qui donne une direction à un ensemble de spectacles. « C'est comme un puzzle avec des centaines de pièces qu'on essaye d'assembler. Il peut y avoir des moments de découragement et puis l'instant d'après, vous trouvez au contraire que l'image commence à prendre forme et vous avez très envie de l'achever », nous a confié Stéphane Lissner, le directeur de l'Opéra de Paris. De son bureau au 8e étage du très moderne Opéra Bastille, c'est lui qui est à l'origine de la programmation couvrant les cinq années de son mandat. En une seule saison, c'est-à-dire de septembre à mi-juillet, se jouent à l'Opéra de Paris (à Bastille et au Palais Garnier) environ quatre cents représentations, soit trente-trois spectacles dont dix-neuf opéras. Multiplions par cinq, c'est ce qu'a dû imaginer le directeur de l'Opéra de Paris environ quatre années à l'avance !

L'objectif est triple. Il faut tout d'abord trouver un équilibre entre opéras classiques et œuvres rares. En tant qu'établissement culturel, l'Opéra a une mission de service public : rendre accessible au plus grand nombre les œuvres du patrimoine lyrique, ainsi que favoriser la création et la représentation d'œuvres moins connues et d'œuvres contemporaines. Maintenir la diversité des répertoires pour des publics diversifiés est un impératif. Le directeur précise ainsi qu'« il faut équilibrer le nombre de spectacles entre les nouvelles productions, comme Moïse et Aron de Schönberg, et les re-

prises. Il faut également trouver l'équilibre en termes d'époque et de langue entre les opéras allemands, français, italiens et présenter des opéras d'un répertoire plus ou moins connu du public. » Par ailleurs, le choix des différents spectacles implique de définir un axe qui puisse leur conférer une certaine unité. Stéphane Lissner considère que la réflexion est primordiale : « Ce qui m'intéresse à l'opéra, ce sont les œuvres qui peuvent être reliées au monde dans lequel on vit, à l'actualité ou aux interrogations importantes que l'on peut avoir. Un opéra qui parle de l'exode, qui parle du capitalisme, qui parle de la pensée, du verbe et de la manière de transmettre cette pensée, comme c'est le cas avec Moïse et Aron, est un opéra qui m'intéresse. Je recherche ces œuvres-là. ». Enfin, l'important serait aussi de mettre l'artiste au cœur de la programmation. « Si je n'ai pas les chanteurs pour les rôles de Carmen et Don José, je ne programme pas Carmen. C'est une des caractéristiques de ma façon de travailler, je pars des artistes et j'essaie de construire avec eux le programme », affirme-t-il.

Dans le travail de programmation, il est aussi question de collaboration et d'ajustement. Le directeur de l'Opéra, pour être décideur, n'en est pas moins entouré et conseillé. Les échanges avec le directeur musical, Philippe Jordan, également chef d'orchestre, ainsi qu'avec les autres directions, notamment celles de la production et du casting, sont cruciales. « Je propose à Philippe Jordan certaines œuvres et lui me propose à son tour

des œuvres qu'il veut diriger. », explique Stéphane Lissner. « Ainsi, je lui ai proposé Moïse et Aron, à la surprise générale : il a accepté et a suggéré de concevoir un cycle autour d'Arnold Schönberg. Nous avons ensuite travaillé sur l'idée du cycle avec des concerts : les Gurre-Lieder, le Pierrot lunaire... En définitive, même si la décision me revient, son avis m'est toujours très précieux ! »

Maintenir la diversité des répertoires pour des publics diversifiés est un de nos impératifs.

Et Stéphane Lissner d'ajouter : « Je retravaille beaucoup la programmation. Bien sûr, je ne recommence pas toute la saison mais j'enlève, j'ajoute, je cherche jusqu'à être entièrement satisfait. » Il se peut que des projets soient déplacés sur d'autres saisons ou bien que des problèmes de budget apparaissent. Pierre-François Heuclin, conseiller auprès du directeur raconte : « Un metteur en scène ou un chef peut aussi annuler tout à coup. La saison 2017-2018 est terminée. 2018-2019 est en chantier, elle a déjà beaucoup bougé et bougera encore ! » En somme, le programme n'est fin prêt que très peu de temps avant d'être envoyé à l'imprimeur !

Laetitia Giorgi

Mais de ce lourd travail de programmation, du choix des spectacles, équilibré et cohérent, seule la représentation, partie émergée de l'iceberg, sera connue du public. Quelles sont alors les grandes étapes, entre l'idée d'une production et la première un vendredi soir devant 2745 personnes ? Qui sont les protagonistes d'une telle aventure ? Comment l'art du théâtre, des costumes et des accessoires se mêle-t-il à l'art lyrique et à la musique ?

La mise en scène d'un opéra : l'espace, la musique et le réel



« L'opéra peut permettre aux jeunes de trouver en eux un monde intérieur peut-être inconnu jusque-là et de l'habiter avec beaucoup plus de profondeur. »

Rolando Villazón est un ténor franco-mexicain. En 2011, il effectue également des débuts de metteur en scène avec le Werther de Massenet à l'Opéra National de Lyon.

Propulsé en haut de l'affiche avec le rôle d'Alfredo de *La Traviata* (Verdi) à Salzbourg, il chante aujourd'hui sur les plus grandes scènes lyriques et a incarné de nombreux rôles du répertoire lyrique : Rodolfo (*La Bohème*), Don José (*Carmen*), Nemorino (*L'Elixir d'amour*). Il a notamment mis en scène *L'Elixir d'Amour* (Donizetti) ainsi que *La Rondine* (Puccini) au Staatsoper de Berlin.

Au théâtre, le metteur en scène est un démiurge incontesté. Les façons de travailler varient, bien sûr, mais dans l'idée, il manipule les acteurs à sa guise, fait et défait des mondes. À l'opéra en revanche, la musique s'impose, aux côtés de l'intrigue, comme l'élément qui impulse un rythme propre. Que fait le metteur en scène de la musique, comment joue-t-il de sa présence, et finalement, quelles différences fondamentales l'opéra présente-t-il pour lui, par rapport au théâtre ?

Si ces questions t'ont également traversé l'esprit, les propos de Rolando Villazon, ténor franco-mexicain et metteur en scène depuis ses débuts en 2011 à l'Opéra de Lyon, peuvent se révéler instructifs. « Je crois que la mise en scène d'opéras est un travail très chorégraphique », explique-t-il. « Alors qu'au théâtre on peut travailler sur le rythme, les silences, la longueur d'un texte ou la rapidité d'une réplique, l'opéra ne permet pas cela à cause de la musique qui impose un rythme. Il faut donc réussir à marier la musique aux déplacements sur scène, les gestes et positions des chanteurs, il faut créer un univers dont la musique est partie intégrante et où elle apporte même une dimension logique. »

Légitime metteur en scène d'opéra, mais aussi de théâtre et cinéaste, Patrice Chéreau aurait ici ajouté que si « une partition contient une masse phénoménale d'informations réduites à un petit nombre de notes sténographiques » (*Avant-Scène - Opéra de Paris*), ce serait une erreur de penser que les chanteurs y trouvent toutes les informations nécessaires. « Je pense que l'opéra, comme le théâtre ou le cinéma, est un endroit où les idées s'incarnent », disait encore Chéreau. Dans l'art lyrique aussi, en plus d'être chanté, le texte se doit d'être ha-

bité et interprété. Le metteur en scène se saisit d'un opéra pour lui donner une direction. Il faut un parti pris comme c'est le cas de *La Traviata* de Verdi revisité par Rolando Villazon. « À travers l'esthétique d'une boîte à musique déconstruite, Violetta revoit comme un cirque cruel la société dans laquelle elle a vécu. Tout ce monde de bourgeois et de marquis, c'est un cirque où elle est une grande artiste pour un moment puis qui la rejette et l'oublie pour passer à une autre coqueluche, à un autre spectacle. Elle est représentée par une trapéziste afin de montrer la difficulté de son numéro d'équilibriste qui peut tomber et être déchue à tout instant. Cette idée, cette esthétique, c'est la délicatesse et la vulnérabilité de sa vie. »

Devant composer avec cette musique si périlleuse, le metteur en scène ne peut donc se contenter de faire appel aux outils du théâtre, puisque l'œuvre n'a pas été écrite pour être dialoguée. À cette différence d'essence s'ajoutent les exigences techniques, dont parle Rolando Villazon : « Le metteur en scène doit prendre en compte le fait que le chanteur a des limites par rapport à son instrument, à sa voix. Cela pose des questions acoustiques : on ne va pas placer un chanteur au fond du plateau quand l'orchestre joue très fort devant. Pour certains passages ou airs techniquement difficiles, le chanteur peut aussi avoir besoin d'être debout et de ne rien faire de particulier. »

Ouvrant sur un monde véritablement enchanté, l'opéra institue d'emblée un décalage avec le réel, avec la réalité de la communication humaine. Cette prééminence de la musique dans le langage poussent certains à affirmer que l'opéra, étant par essence différent du réel, n'est pas tenu au réalisme. Pour-

tant, toute fiction a paradoxalement trait au réel. La force de ce lien réside dans la nécessité pour le spectateur de pouvoir s'identifier aux émotions représentées. Même si les protagonistes ne s'expriment autrement que par le chant, le rôle du metteur en scène est de s'assurer que le spectateur parvienne tout de même à se retrouver dans les personnages, qu'aucune gestuelle excessivement vide de naturel n'entrave sa faculté d'identification. Et le chant n'est pas forcément un obstacle ! « À l'opéra, tout est extrême parce que l'histoire est racontée à partir du monde intérieur d'un personnage, tout est exagéré mais si c'est bien fait, on y croit », explique Rolando Villazon.

Faut-il alors suivre ce qu'indique la musique ? S'agit-il au contraire de s'en servir autrement ? Il semblerait que le dilemme soit constant, et qu'il y ait là une des grandes libertés des metteurs en scène d'opéra. Des questions similaires se posent au théâtre, par rapport au texte dont les possibilités d'interprétation font la richesse. Si la façon dont un metteur en scène aborde l'opéra n'apparaît donc pas fondamentalement différente de l'art dramatique, elle est chargée d'enjeux et de difficultés techniques nouvelles. D'ailleurs, certains opéras sont dotés d'une très forte dimension théâtrale : c'est ce que disait Chéreau de Wagner qui, avec la musique, devient « aussi fort que Shakespeare ». Et selon Rolando Villazon, l'art lyrique mozartien détient aussi ce pouvoir : « Avec Mozart, il y a une telle concentration dans le dialogue, dans les récitatifs que même sans costume, sans lumière, sans les entrées et sorties, il est impossible de ne pas être là pour jouer ! »

Marianne Martin

Bastille, la fabrique de rêves

Difficile de ne pas être saisi par un fugitif sentiment de vertige, tant la scène de l'opéra Bastille est grande. En y déambulant, ébahi comme moi, tu pourrais y voir s'agiter deux bonnes dizaines de techniciens. Ils sont perchés sur des échafaudages ou encore affairés aux pieds de gigantesques structures d'acier parcourues de fils électriques, ossature des décors à venir. Ici s'élève une charmante petite villa, auprès de laquelle est garée une superbe (et véritable !) voiture de sport, et un peu plus loin, de gigantesques marionnettes, à la taille impressionnante. Le jour aussi, l'opéra est un lieu de douces merveilles.

Alors que l'exploration des coulisses de l'opéra se poursuit, apparaît soudain la silhouette d'une accessoiriste. Avec une grande sympathie, elle nous raconte qu'elle travaille en priorité avec le décorateur, qui lui fournit des schémas, des plans et des idées plus ou moins précises, plus ou moins floues. C'est ensuite aux accessoiristes de Bastille de rendre concrètes ces demandes, en tenant compte des limites de budget. Quelques partenariats ont été réalisés avec de grandes entreprises spécialisées, tandis que la *tissuthèque* fournit une vaste collection de tissus. Sous le mot d'accessoiriste se cache en fait une immense variété de métiers, de l'ébéniste au métallier. « Les accessoires, cela va d'une fontaine à une brioche, en passant par un lit ou des meubles d'Empire. Nous avons d'ailleurs une cuisine nommée "repas de scène" qui fabrique la nourriture », explique-t-elle. « Nous fabriquons également des têtes coupées, que l'on remplit de sang ; notre service « artifice » conçoit les petites explosions ou les gerbes de flammes qui peuvent surgir dans un spectacle. Et puis là, nous sommes allés chercher un petit revolver – chargé à blanc bien sûr. Mais on ne tue pas un



soliste tous les soirs, ça reviendrait trop cher à la maison ! » Finissant avec un petit rire jovial, la sympathique accessoiriste s'éloigne.

Dirigeons-nous à présent vers l'entrepôt, vaste lieu où sont stockés les divers matériaux servant à la construction des décors. On y trouve les parois et le papier kraft qui permettront de fabriquer le « grand carton » dans lequel se joue *Rigoletto*, et à côté, un modèle du « jeu de mikado » qui sera la mise en scène du *Roi Lear*. Comme l'explique Christine Neumeister, la directrice des costumes, la confection des décors d'opéra relève, en quelque sorte, d'un paradoxe : malgré la démesure, et malgré la distance et l'immensité de la scène, chaque détail compte, la précision reste une exigence essentielle dans leur confection.

Les entrailles de Bastille n'en finissent plus, c'est tout un dédale d'escaliers et de portes. Au détour de chaque couloir du labyrinthe, des mondes s'éclairent : l'atelier des costumes, celui des modistes, celui des décors, celui de la décoration sur costume. De nombreux couturiers et couturières s'agitent derrière des ma-

chines à coudre ou des patrons de tissus : tout est fait sur mesure à l'opéra, le costume de la soliste principale comme ceux des figurants. À la demande du metteur en scène, des changements peuvent survenir jusqu'à la dernière minute !

Dans les entrailles de l'Opéra Bastille, un dédale de portes et d'ateliers.

Un minutieux effort d'organisation et de planification, environ un an à l'avance, est donc requis. Vient ensuite la fameuse *tissuthèque*, recelant des centaines de tissus aux milles nuances, où la teinturière nous détaille comment d'autres gammes de couleurs peuvent encore être obtenues, à la suite d'un processus chimique. Entrons enfin dans l'atelier des modistes. Des artisans confectionnent de douces chapkas, des hauts de formes lui-

sants ou des chapeaux garnis de faux fruits, de plumes ou de couronnes de lierre. Je crois que l'atelier des accessoiristes serait ton favori, car il regorge de plumes, de couleurs, de fausses mains de monstres et de mille autres accessoires fabriqués à la main – tiens, la tête géante d'un ours brun féroce !

Immense entreprise dont le but est de matérialiser les rêves esthétiques d'un metteur en scène, les ateliers de l'Opéra demeurent un lieu tout à fait à part, dans lequel naissent les merveilles, éclosent les fantaisies. Pourtant, l'élaboration des costumes et des décors n'en n'est pas moins rationnellement organisée. Le rôle de la directrice des costumes est de prévoir, jusqu'à trois années à l'avance, les ressources nécessaires à l'élaboration des costumes, mais aussi de réfléchir (parfois de négocier) avec le metteur en scène, sur les dépenses liées à ses aspirations esthétiques, qui ne peuvent pas être illimitées. Le principe de réalité intervient : les demandes de l'artiste sont considérées au prisme des recettes sur billets et de la jauge (pourcentage de remplissage de la salle) estimées pour son spectacle. « Un ouvrage contemporain, naturellement, remplit moins bien la salle », explique ainsi la directrice des costumes. Elle ajoute : « Auparavant, l'artiste venait, il disait, et on faisait. Aujourd'hui, nous faisons davantage de réunions. Pour *Rigoletto*, toutes les demandes du metteur en scène n'ont pu aboutir : il a dû simplifier. Mais heureusement, nous trouvons souvent des solutions techniques qui n'amointrissent pas le projet artistique lui-même. Nous sommes tout de même à l'Opéra de Paris, malgré les contraintes économiques, nous devons parvenir à fabriquer des choses qui font rêver. »

Marianne Martin

L'art de franchir le quatrième mur



Ludovic Tézier est un baryton français.

Après des études de chant à Marseille, sa ville natale, puis à l'École d'Art lyrique de l'Opéra de Paris, il rejoint la troupe de Lucerne et débute une carrière de soliste. En 1998, il remporte le second prix du concours Opérialia ex-aequo avec la mezzo-soprano Joyce Didonato. Suivent des débuts importants au Met de New York, Covent Garden à Londres, La Monnaie de Bruxelles. Il a incarné de grands rôles du répertoire lyrique, comme le Comte d'Almaviva, le Prince Yeletzki, Escarmillo, Luna, Rigoletto, Don Giovanni...

Sabine Devieille est une soprano française.



Sortie du Conservatoire national supérieur en 2011, sa carrière s'accélère très vite : Les 20èmes Victoires de la Musique classique la couronnent d'une Révélation Artiste lyrique en 2013, tandis que l'Opéra de Lyon lui offre sa première Reine de la Nuit ! Elle a fait ses débuts à l'Opéra-Comique dans *Lakmé* et à l'Opéra de Paris dans *La Flûte enchantée*.

Le public se trouve comme dans la position des dieux de l'Olympe qui regarderaient le microcosme de la scène. C'est lorsqu'on arrive à aller vers les dieux qu'il se passe des choses extraordinaires : on a brisé le mur invisible derrière lequel on chante. » Voilà la clef de l'opéra résumée par le baryton Ludovic Tézier. Les chanteurs solistes et le chœur sont sur scène tandis que les musiciens et le chef sont dans la fosse, leur sphère, leur bulle, un petit monde à part. Pourtant, tous leurs efforts tendent vers le public. Il faut dépasser le cadre de la représentation, te toucher, t'émouvoir !

Le contact direct est l'essence même de l'opéra, et du chant plus encore. Entre l'artiste et le public, le chant supprime tout intermédiaire ; l'instrument et le musicien se confondent. Point de cordes frappées, pincées, frottées entre ce qu'exprime l'artiste et ce que le son transmet. Point de microphone ni de haut-parleur : les chanteurs lyriques projettent leur voix jusqu'au troisième balcon ! « *Le spectateur sent véritablement les vibrations des artistes, d'où vient le chant et d'où vient la vie* », s'enthousiasme le ténor Rolando Villazon, « *contrairement à un concert de pop qui diffuse la musique depuis des enceintes différentes*. »

Pourtant, le chanteur ne se réduit pas à sa voix. La musique est déjà théâtre. « *Même si l'on n'est pas dans un décor avec un costume, on joue avec la voix et les gestes. La mise en musique d'un livret est une sorte de mise en scène. C'est une interprétation, un vecteur de sentiments, une spatialisation de l'histoire*. » (LT) Les possibilités d'expression

se multiplient : le chant se confond au jeu d'acteurs, aux mimiques, au décor, aux costumes, à la scène tout entière.

Pour y arriver, tout n'est pas simple. « *Le chant demande un travail colossal, des années de discipline* », note la soprano Sabine Devieille. Il faut apprendre à placer sa voix, à amplifier sans pour autant forcer sur les cordes vocales ni le larynx. La première étape consiste en un travail vocal et musical : « *On trouve son personnage à partir des mots et de la musique, le jeu de scène vient après. Si l'on croit à un phrasé ou à une nuance, il faut la faire. C'est pour cela qu'on monte sur scène*. » (LT) La musique caractérise un personnage : il s'agit de trouver comment, selon les situations. Certains interprètes aiment ainsi écouter d'autres versions d'un rôle, « *ne serait-ce que pour s'en affranchir et présenter quelque chose de nouveau*. » (SD) Les indications du chef d'orchestre sur le tempo ou la valeur d'une phrase musicale alimentent ensuite la préparation des chanteurs.

Si le premier travail s'effectue à partir d'une partition et si à l'opéra, la théâtralité est au cœur de la musique, le jeu d'acteur constitue une part importante du travail. « *Nous, les barytons amenés à jouer Scarpia dans Tosca ou Luna dans Le Trouvère* », explique Ludovic Tézier, « *devons comprendre les raisons mécaniques qui font agir ces personnages terribles*. » Comprendre le personnage, connaître à fond son entourage dramatique voire le contexte historique de l'œuvre, permet d'étoffer une interprétation, car « *il faut nourrir*

un rôle pour faire éclore quelque chose qui en vaille la peine même si, voyant éclore la fleur, on peut en oublier le substrat. » (LT) Le metteur en scène apporte enfin une vision intellectuelle et esthétique de l'œuvre. Sa direction d'acteur se révèle des plus importantes dans la confection des différents rôles. Sabine Devieille reconnaît l'aide précieuse du metteur en scène Clément Hervieu-Léger pour son rôle d'Ismène dans le *Mithridate* de Mozart. Grâce à lui, « *j'ai fait de mon personnage une femme fragile mais aussi une femme de raison et de pouvoir, qui parvient à maîtriser le roi Mithridate et le terrible Pharnace*. »

Et celle-ci d'ajouter que le tout est « *d'être le plus malléable possible tout en gardant une identité esthétique propre*. » Apporter quelque chose de soi en respectant la musique et le livret, c'est ce que font les chanteurs d'opéra. La grande question est celle de « *l'équilibre entre les différentes envies* » des chanteurs, du chef et du metteur en scène. Si l'un ou l'autre fait évoluer une interprétation, « *c'est que la rencontre fonctionne et que nous répondons à ce que demandent le chef et le metteur en scène* », conclut S. Devieille.

« *L'opéra n'est pas un show où l'on va voir qui sera le plus applaudi ou qui chantera le mieux. On y va avant tout pour sentir cette vague de vie déferler sur le public. C'est pour ressentir cette énergie partagée qu'il faut aller à l'opéra et que les artistes essaient d'aller vers les autres*. » (RV)

Laetitia Giorgi

Au chœur de l'Opéra

Je dois tout d'abord vous signaler que l'on ne dit pas choriste, mais artiste du chœur, car le mot choriste désigne les amateurs. » C'est avec cette petite précision lexicale que tu peux à présent suivre l'artiste du chœur et soprano Esthel Durand à travers les coulisses de l'Opéra Bastille. Avec une grande joie et un fort désir de partager, Esthel nous guide à travers l'Opéra, lieu de tous les contrastes, entre ses sous-sols énigmatiques et ses foyers panoramiques, entre ses loges, lieux de l'intime, et sa scène, lieu emblématique de la représentation, jusqu'aux endroits les plus insolites, comme cette salle de répétition aux murs insonorisés, voire les plus communs, comme la cafétéria.

La joie d'Esthel est d'abord celle de faire partie d'un des meilleurs chœurs du monde. Accéder à un tel poste nécessite des années de perfectionnement. Il n'y a pas de parcours typique, bien que beaucoup d'artistes du chœur aient étudié dans

un conservatoire, où ils sont devenus professeurs. L'étape la plus difficile est le concours d'entrée. Dès qu'une place se libère, un concours s'ouvre. Il faut tout d'abord avoir une voix correspondante à la tessiture demandée (alto, mezzo ou soprano pour les femmes), mais aussi faire ses preuves face aux autres grands talents venus du monde entier. La sélectivité est implacable, car un seul candidat est finalement admis, celui dont la technique est la plus irréprochable.

Être artiste du chœur nécessite par ailleurs une résistance et une force de travail colossales. Il faut être capable de travailler plusieurs heures par jour et de tenir la scène, physiquement et vocalement. Si un artiste du chœur ne possède pas cela, « *en six mois, il peut s'abîmer durablement la voix* », nous confesse-t-elle. Être artiste de chœur peut en ce sens être techniquement plus difficile que de mener une carrière de soliste. Cependant, entrer dans

un chœur implique justement de renoncer à une carrière de soliste. « *On est en permanence avec le groupe constitué de cent dix chanteurs* » : difficile de briller autrement que par lui. Malgré tout, le plaisir de la scène et du chant est intact !

Comment s'effectue alors leur préparation ? En amont, les artistes connaissent déjà par cœur un répertoire volumineux, du fait de leur expérience, mais il arrive que des opéras atypiques soient produits, auquel cas il s'agit de déchiffrer la partition, par pupitre (c'est-à-dire tous les sopranos ensemble) avec un pianiste. Ensuite, toutes les femmes répètent ensemble, puis tout le chœur : c'est un *tutti*. Enfin, des répétitions scéniques ont lieu pour s'approprier les déplacements, d'abord avec un piano, puis avec l'orchestre. Ces répétitions scéniques durent d'une semaine à un mois en fonction de l'opéra joué.

Le chœur est très cadré et la marge d'interpré-

tation est faible, nous dit Esthel. Le metteur en scène, qui se consacre à l'aspect artistique, agit de concert avec le chef de chœur à qui reviennent les questions techniques. Il est important que le chœur forme un ensemble de voix homogène. « *À mes yeux, il existe peu de metteurs en scène capables de gérer un chœur tout en laissant chacun libre de créer son personnage et de l'intégrer à sa mise en scène de façon harmonieuse. Il n'est pas simple de faire bouger parfois plus de quatre-vingts personnes sur une même scène !* » Artiste du chœur est donc une profession qui procure énormément de plaisir et de passion. Le chœur de l'opéra possède un répertoire magnifique pour lequel certains spectateurs viennent parfois exclusivement. Il semble même que sans le chœur, on s'ennuierait à l'Opéra !

Julien Servadio-Carcopino

Philippe Jordan et le rôle du chef d'orchestre

Dans le bureau de Philippe Jordan siègent côte à côte une table de travail massive et un piano à queue, monumental, deux meubles qui incarnent la double nature de cet homme singulier, le manager et le musicien.

Pour Philippe Jordan, un chef d'orchestre a deux fonctions : guider et former. Guider, car le chef fait jouer l'orchestre ensemble dans le bon tempo. Former, car c'est lui qui met en forme l'orchestre et l'œuvre. Il s'agit de former l'oreille de l'orchestre à la nuance, aux phrasés et au style. Guider et former, pour que l'orchestre devienne un corps qui joue d'un même cœur. « *Les plus grands chefs sont fondus avec l'orchestre : ils laissent arriver la musique !* », aime à dire P. Jordan, avec un air rêveur et un ton de respect pour ces chefs qu'il admire. Parmi eux son père, qui lui a transmis sa fascination pour le métier qui consiste à « *faire vivre la musique* », Daniel Barenboim, qui lui a tant appris, ou Claudio Abbado, qui parvenait à « *faire respirer l'orchestre comme un seul corps* ». Ce que le *maestro* regrette, c'est la spécialisation, courante chez beaucoup de chefs. Selon lui, diriger de la

musique lyrique et de la musique symphonique sont deux expériences radicalement différentes mais complémentaires.

Le métier de chef d'orchestre ne s'exerce pas que de l'estrade, baguette à la main. Préparer une partition d'opéra prend environ un an, le temps d'ordonner une masse d'informations, *tempi*, dialogues, harmonies, indications de mise en scène, et de se former une idée artistique et une volonté d'interprétation. « *Je compare la création d'un opéra à un accouchement. Le compositeur ne fait qu'enfanter l'opéra. Dès qu'il est sorti, la vraie vie de l'œuvre commence, une vie indépendante influencée par tous les chefs qui s'en empareront*. » Il s'agit de comprendre la partition dans tous ses aspects, musicaux, poétiques, scéniques, tout en la comprenant dans l'histoire de son interprétation. La question de l'interprétation est essentielle car elle croise le travail du chef d'orchestre avec celui du metteur en scène. « *Tout doit partir de la partition, et non pas d'une idée fixe du metteur en scène* » explique le chef, prêt à reconnaître que chaque style, classique ou moderniste, extravaganant ou

dépouillé, peut être pertinent s'il sert le texte et la musique. Un metteur en scène doit ajouter à sa compréhension scénique une sensibilité musicale, travailler autant avec le corps des chanteurs qu'avec leur voix.

L'autre facette du travail de Philippe Jordan à l'Opéra de Paris concerne les rapports avec la direction administrative, qui prennent la forme d'un dialogue courant dans l'objectif de proposer des productions originales et variées. Les saisons se composent ainsi aussi bien d'œuvres de Mozart ou de Bizet que d'opéras de Schönberg, Cavalli, et autres Berg. Si le répertoire baroque comme le répertoire contemporain sont réputés plus difficiles à écouter, pour Philippe Jordan, le chef doit faire comprendre au public ces répertoires moins conventionnels : « *Il faut convaincre le public : Schönberg, par exemple, malgré ses dissonances et son style intrigant, utilise des formes très classiques, valse, marches, ariosos... C'est cela que je dois faire comprendre en dirigeant !* »

Étienne Rabotin



Philippe Jordan est chef d'orchestre et directeur musical de l'Opéra national de Paris, ainsi que du Wiener Symphoniker. Il commence sa carrière comme Kapellmeister au Stadttheater d'Ulm, et les plus importants Opéras et festivals comme le Festival de Glyndebourne ou d'Aix en Provence. Il a dirigé les plus grands orchestres : le Berliner Philharmoniker, le Philharmonia Orchestra de Londres, les orchestres de Seattle et de Chicago.

Autour de l'opéra : une politique volontariste

Après des mois de travail faisant intervenir des centaines d'acteurs, le périple s'achève devant le public, lors de la première. Cependant, un point reste encore dans l'ombre des coulisses : comment une telle entreprise est-elle concrètement concevable ?

La Reine de la nuit et Don Giovanni ne s'animent pas chaque soir aux sons des violons et des flûtes sans l'administration, sans les directions des finances, de la production, du marketing et sans la direction de la dramaturgie. La gestion de l'Opéra de Paris n'est pas une mince affaire.

Elle est d'autant plus importante que c'est également dans les bureaux de la rue de Lyon que sont conçus les projets de transmission et d'ouverture de l'opéra. Ces politiques volontaristes sont une constante. Mission de service public oblige, les budgets doivent être équilibrés et tous les publics

doivent pouvoir venir à l'opéra, jeunes ou retraités, plus ou moins favorisés. L'enjeu crucial est de faire connaître ces possibilités car sur l'ensemble des étudiants, peu sont ceux qui connaissent les projets et opportunités offerts. Peut-être n'es-tu toi-même pas encore au courant.

La question de la gestion et des budgets



« Il serait possible de privatiser l'Opéra, mais s'il existe un établissement public, c'est bien que sa mission est fondamentale. »

Bernard Stirn est un haut fonctionnaire français. Successivement commissaire du gouvernement, secrétaire général du Conseil d'État (1991-1995), président de la 7e sous-section de la section du contentieux et juge au Tribunal des conflits, il est Président de la Section du Contentieux du Conseil d'État depuis 2006. Il enseigne également à l'ENA et à l'IEP de Paris depuis 1976. Amateur d'art lyrique, Bernard Stirn reprend en 2001 la présidence du conseil d'administration de l'Opéra national de Paris.

Si le Palais Garnier et Bastille perpétuent chaque soir l'art de Monteverdi, s'ils vivent et accueillent le travail des hommes et des femmes d'opéra, c'est aussi qu'une administration efficace veille à la gestion des affaires quotidiennes et d'un budget très élevé.

Trois éléments concourent au financement de l'Opéra de Paris : la subvention de l'État, les recettes propres et le mécénat. Bernard Stirn, président du conseil d'administration depuis 2001, estime que « dans les quinze dernières années, il y a eu une évolution assez sensible des masses respectives des uns et des autres ». Tout d'abord, la création de Bastille en 1989 a multiplié par 2,5 la capacité d'accueil de l'Opéra et, comme les salles sont pleines « grâce à la qualité de la programmation », il y a eu une augmentation des recettes de billetterie. Les mécènes sont par ailleurs de plus en plus présents : 9,33 millions d'euros en 2014, contre 3 millions en 2001. Sur un budget total d'environ 200 millions d'euros, ce n'est pas une augmentation négligeable ! En revanche, les subventions baissent. Bernard Stirn assure que « l'Opéra n'est pas plus mal traité que d'autres établissements », avant d'ajouter que « nous devons générer des recettes propres et éventuellement des recettes annexes comme par exemple l'ouverture à Garnier d'un restaurant et d'une boutique qui fonctionnent très bien aujourd'hui. »

Comme dans toute entreprise, il faut un équilibre budgétaire pour que l'activité puisse se poursuivre. Toutefois, l'Opéra de Paris est un établissement public, ce qui a deux conséquences. Sa

gestion est contrôlée et son équilibre budgétaire a une finalité bien précise : remplir la mission d'intérêt général qui lui est assignée. De fait, « un contrôleur financier de Bercy travaille dans la maison et il n'y a pas d'écart possible », explique Stéphane Lissner. Il reste bien sûr une part d'autonomie de gestion et une totale autonomie artistique. Le conseil d'administration n'a pas à demander s'il « ne devrait pas y avoir un Verdi de plus », s'amuse Monsieur Stirn. Cependant, « l'obligation d'y présenter la saison et de la faire approuver aide le directeur lui-même à expliquer ses contraintes, en matière budgétaire notamment. » Il n'y a pas d'exigence particulière pour chaque spectacle, mais la direction de la production a tout de même un rôle d'accompagnement en ce qui concerne la planification des budgets. Il peut arriver que le directeur de la production alerte le directeur, en le prévenant que sur tel ouvrage le budget dépasse ce qui a été prévu. Stéphane Lissner peut néanmoins choisir de poursuivre dans la voie prévue. Conseiller auprès du directeur, Pierre François Heuclin précise que « c'est à la direction de la production en dialogue avec le directeur de trouver dans la saison d'autres pistes d'économie. Quelquefois, à l'inverse, les prévisions budgétaires d'un spectacle sont très élevées et finalement se réduisent à un décor, quelques costumes modernes, qui seront moins chers. Le budget s'équilibre sur toute une année civile. »

Grâce à cet équilibre, l'Opéra se donne les moyens d'une politique d'ouverture aux jeunes. La mission de service public, c'est rendre acces-

sible, faire découvrir l'opéra, faire vivre un répertoire et permettre la création. Les subventions ne peuvent donc pas descendre sous un certain seuil, puisque l'Opéra est en charge d'activités que nous considérons en France d'intérêt général. Il y a l'École de danse, entièrement gratuite depuis Louis XIV ! Sa capacité de création est unique : en France, seul l'Opéra de Paris est à même de passer des commandes pour de toutes nouvelles œuvres. L'an prochain, ce sera *Trompe-la-mort* de Luca Francesconi, qui se saisit du célèbre personnage de Balzac, l'impressionnant et mystérieux Vautrin. Enfin, l'élément crucial, ce sont des prix abordables et diversifiés. Bernard Stirn souligne qu'aujourd'hui « les places les plus chères sont dans la fourchette basse des prix moyens d'opéra, inférieures à celles de La Scala de Milan, du Covent Garden à Londres et très en dessous du MET de New York ! Le plus important est qu'il y a de nombreuses places à prix moyens. » Pour toi, jeune étudiant(e), que représente en plus cette politique de tarification avantageuse ? Tout d'abord, durant les représentations en avant-première, 2745 jeunes peuvent entrer pour dix euros, quelle que soit leur place. Il ne reste qu'à partager son enthousiasme lorsque Stéphane Lissner s'exclame : « C'est quand même nouveau ! » Abonnement jeune, offre de dernière minute, pass assorti avec un billet pour le Comédie française, que n'invente-t-on pour les jeunes à l'Opéra !

Laetitia Giorgi

Aimer d'abord, comprendre ensuite ?

Il faut dépasser les angoisses et le côté inaccessible de l'opéra car Mozart ou Puccini parlent tout de suite même à un public non averti. « Ce n'est pas grave d'être intimidé par l'opéra, ce serait même préférable car lorsqu'on a le fard aux joues, on est davantage amené à tomber amoureux ! » Attrayantes idées de Philippe Jordan et de Ludovic Tézier ! Comment ne pas les partager ? Et pourtant, il n'est pas non plus inutile de préparer sa venue à l'Opéra. De même, lorsque le choc artistique a opéré, la mission d'ouverture, c'est aussi d'aller plus loin, d'expliquer le contexte, la musique, les idées de mise en scène, de donner à penser. Après cela, libre à toi de revenir ou non sur tes premières impressions !

Entre la préparation du spectacle et son prolongement, plusieurs services de l'Opéra dont ceux de la dramaturgie, de la communication et de l'édition offrent ainsi la possibilité d'en apprendre plus sur la musique, la mise en scène ou le contexte historique de l'œuvre. Selon les mots de sa directrice Sarah Barbedette, le service de la dramaturgie est « l'interlocuteur du metteur en scène en ce qui concerne la façon dont le contenu et le sens de la production seront transmis. Il s'agit de garantir et de transmettre le sens musical, dramatique, historique et littéraire des œuvres. » L'objectif de ce travail de communication n'est donc pas tant commercial mais qu'intellectuel. « L'idée est de donner des clés à s'approprier pour entrer dans l'œuvre. » Seuls les concertini, quarts d'heure de musique de chambre en guise d'introduction à la musique du compositeur ainsi que les introductions aux spectacles, brèves conférences sur la genèse de l'œuvre, l'histoire des différentes productions, et le propos de celle qui est donnée à voir précédent le spectacle, car les clés de lecture proposées par le service de la dramaturgie, des programmes de salle aux articles du magazine en passant par les portraits

et interviews d'artistes sont en réalité consultables, avant ou après le spectacle selon le goût de chacun.

Si la notion de transmission est au cœur de la conception des programmes, l'aspect pédagogique se trouve davantage dans le magazine en ligne où sont aussi proposées des réflexions plus approfondies. « Les articles du magazine visent entre autre à présenter des rapprochements auxquels le public n'aurait pas pensé. » Des rubriques savantes consacrées aux écrits de spécialistes, des portraits d'artistes aux *story-tellings* comme « Un souvenir, un spectacle », il est possible de lire, dans les pages du magazine, le regard porté sur le *Trouvère* de Verdi par l'historienne Henriette Asséo ou bien de se plonger dans le secret de la fabrication des costumes de Werther grâce au témoignage d'Annette Hassler Risacher, responsable de production à la direction des costumes de Bastille. Des interviews écrites ou filmées comme celle du metteur en scène de *Moïse et Aron*, Roméo Castellucci, sont également produites par le service de la dramaturgie.

La 3e Scène, grande nouveauté de l'Opéra de Paris, a une visée plus large, « celle de permettre des rencontres et des innovations ». Nul besoin de se trouver aux premiers rangs du parterre ou du premier balcon, la 3e scène est une interface entièrement numérique, d'une simplicité d'accès presque déconcertante. Elle est le lieu de toutes les rencontres : tout d'abord, entre toi et l'opéra, qui ouvre ses portes, dévoile son arrière-scène, ses sous-sols et ses entrepôts, mais également entre l'univers de l'opéra et celui de cinéastes, de photographes, d'acteurs ou d'écrivains à qui l'opportunité est donnée pour la première fois de s'exprimer sur l'art lyrique et la danse. L'animateur de *Tarzan* et de *Pocahontas*, Glen Keane, y dessine sous tes yeux les mouvements gracieux de la danseuse Marion Barbeau. Dans le film de

David Lurashi, vingt-quatre personnes perpétuent la tradition des techniciens des Ateliers Berthier en transportant à pied à travers Paris la toile de fond du ballet Gisèle, depuis les ateliers situés porte de Clichy jusqu'à l'Opéra Garnier. Photographies, courts métrages et dessins racontent ainsi l'opéra, et le mélange des arts se poursuit. C'est enfin une innovation technique car depuis la 3e Scène, grâce au projet de Google 360, il t'est désormais possible d'être transporté en direct au milieu du corps de ballet en train de danser.

Un clic suffit dès lors pour faire plus ample connaissance avec l'art lyrique ou la danse ! Ces efforts d'ouverture vont même plus loin : le programme *Dix mois d'école et d'opéra* offre ainsi l'opportunité à des jeunes entre treize et seize ans de préparer un spectacle de chant, de danse ou de musique dont l'organisation est complètement prise en charge par les professionnels de l'Opéra. Goutte d'eau dans l'océan ? Pour Philippe Jordan, « il y a une vraie responsabilité de la société et du monde politique en dehors des actions que peuvent effectuer les artistes eux-mêmes. » La vertu de la musique est encore amoindrie, alors même que l'on en a un besoin grandissant : « Les mathématiques pour l'intellect, le sport pour le bien-être, qui parle de nos jours de l'intelligence émotionnelle apportée par la musique, pourtant cruciale dans tous les rapports humains, dans toute notre société, en politique même, elle qui confère une façon indispensable de s'écouter, de créer et de s'exprimer ? »

Rien ne peut remplacer l'expérience du spectacle, mais « si l'on pense que l'opéra est une forme artistique qui doit rester comme une partie de notre héritage culturel et de notre être, il est primordial d'aller vers les autres, d'en parler et de l'expliquer », conclut pour nous Rolando Villazón.

Laetitia Giorgi

Rendez-vous à l'opéra !

En t'asseyant confortablement dans un des fauteuils rouges de Garnier, tu ne penseras certainement pas à ce que l'opéra peut t'apporter. Et tu auras raison, cela sera inconscient, bien présent, mais seulement masqué par l'émotion. Il aura suffi de t'asseoir, d'écouter et de regarder !

Tous tes sens auront été en éveil, l'ouïe, la vue, le toucher même. Tu auras découvert un univers complet, à part, nouveau et différent. Tu auras ensuite voulu comprendre, comprendre la musique et la mise en scène. Mais sans effort, le spectacle t'aura fait réfléchir ; nul besoin de connaître l'opéra allemand ou les drames shakespeariens sur le bout des doigts, être attentif et jouir de la vue, de la musique, des personnages et du bruit des mots, c'était être impliqué et appliqué à l'examen ne serait-ce qu'intuitif d'une représentation hors norme. En sortant de la salle, tu auras eu au bord des lèvres ou au fond de toi, un *ça j'ai bien aimé* ou *ça je n'ai pas aimé*. Peu importe, l'objectif de te confronter à l'inconnu et la diversité aura été réalisé.

Ce dont il est finalement question, c'est d'apprendre et de savoir nuancer, et l'optimisme me fait dire que l'envie peut ensuite venir de proposer, d'améliorer et de construire à son tour. Assister à un spectacle d'opéra, c'est « quelque part se raconter une histoire à soi-même » (Ludovic Tézier), c'est aussi « apprendre à trouver des réponses à la vie pour ne pas seulement y réagir » (Rolando Villazón), c'est « prendre un risque et être audacieux » (Sabine Devieille) et surtout apprendre à se construire face à ce qu'on ne connaît pas forcément.