# Webserie. INSTAGRAM : INSTRAVIATA, la Traviata 2.0… (1er-30 mars 2019).




**INSTAGRAM : INSTRAVIATA, la Traviata 2.0… (1er-30 mars 2019). ELSA DREISIG, la plus jeune Traviata depuis La Callas…** L'annonce est aguicheuse et demande à être approfondie. En réalité Arte diffuse une série de petits clips qui compose une BD animée, soit 30 épisodes sous pour expliquer l'opéra de Verdi : La Traviata, d'après Dumas fils. La jeune soprano Elsa Dreisig, diva consacrée par classiquenews (son dernier et premier cd Miroirs a réçu notre CLIC de classiquenews en décembre 2018), a chanté pour la première fois le personnage de Violetta Valery au Staatsoper de Berlin (la bande son des épisodes dessinés utilise l'interprétation d'Elsa Dreisig à Berlin et sa Traviata de 2017) . Les épisodes sont diffusées sur instagram, chaque jour à midi, composant une BD 2.0 où l'histoire de Violetta croise la vie artistique de la soprano franco-danoise. A voir sur Arteconcert. INSTRAVIATA, à découvrir sur Arte concert : 30 épisodes en BD pour découvrir autrement le métier d'Elsa Dreisig à travers son interprétation de la Traviata de Verdi… Du vendredi 1er au samedi 30 mars 2019. Dessin : Léon Maret – réalisation : Claire Albry et Timothée Magot.
Au moment de publier cette info, nous n'avons pas visionné les épisodes. Quelle est au juste l'interaction entre le dessin l'histoire de la Traviata (epxliquée) et la vie et le chant d'Elsa Dreisig ? A suivre…

_____
_____

**VISITER** le site officiel d'**Elsa Dreisig**
**https://www.elsadreisig.fr**

Elsa Dreisig chante en 2019 : Zerlina (Opéra de Paris : 11 – 13 juillet 2019)

**LIRE** aussi notre critique complète du cd MIROIRS d'Elsa Dreisig (1 cd warner classics / CLIC de classiquenews novembre 2018)




**CD, critique. MIROIR(S). ELSA DREISIG, soprano (1 cd ERATO).** Déjà la prise de son est un modèle du genre récital lyrique : la voix de la soliste se détache idéalement sur le tapis orchestral, détaillé et enveloppant. Le programme de la soprano Pretty Yende enregistré chez SONY ne bénéficiait pas d'un tel geste orchestral ni d'une telle prise de son. Dans cet espace restitué avec finesse, la voix somptueuse de la jeune mezzo française affirme un beau tempérament, sensuel, épanoui, naturel, et aussi espiègle (sa Rosina qui l'avait révélé au Concours de Clermont Ferrand : voir notre entretien avec la jeune diva, alors non encore distingué par son prix Operalia 2016) : du chien, une finesse enjouée, et donc un talent belcantiste naturel. Sa comtesse, quoiqu'on en dise trouble malgré une couleur qui manque de profondeur, mais la justesse de l'intonation, le souci de la

ligne, indique là aussi, aux côtés de la rossinienne, l’excellente mozartienne

_____

---

# PARIS, Exposition. Musée d’Orsay, DEGAS à l’Opéra : 24 sept 2019-19 janv 2020



**PARIS, Musée d’Orsay, DEGAS à l’Opéra : 24 sept 2019-19 janv 2020**. Quand il peint les danseuses, **Edgar Degas invente un nouveau langage pictural et dénonce la prédation sexuelle en coulisses** dont sont victimes les jeunes danseuses si mal payées et « chapotées » par leurs mères maquerelles… Réformateur plasticien et sociologue affûté, DEGAS peint et analyse. Degas aime les plans originaux, décalés, hors scène frontale, dans les coulisses et en dehors de la représentation elle-même ; c’est pourquoi, ses vues dévoilent ce qui n’est pas connu ni officialisé : l’arrière de la scène, le foyer, les répétitions,… tout un monde non convenu, jamais attendu

dont la liberté se lit dans les poses inédites. Il peint des corps désarticulés, et comme mécanisés, c'est à dire déshumanisés, mais dont la ligne est saisissante. *A l'Opéra, aux côtés des danseuses et de leur travail fastidieux au Foyer, en répétition, Degas, le peintre solitaire qui a un œil comme personne, analyse aussi l'orchestre dans la fosse du Palais Garnier : il focuse sur le bassoniste, pénètre dans l'orchestre par les bois et l'harmonie. Les cadrages sont toujours aussi captivants car originaux et jamais vus avant lui : l'influence de la photographie est évidente. L'oeil moderne et analyste de Degas observe avec une acuité saisissante le milieu instrumental de l'Opéra de Paris…*

Présentation de l'exposition par le Musée d'Orsay :
« Sur toute sa carrière, de ses débuts dans les années 1860 jusqu'à ses oeuvres ultimes au-delà de 1900, Degas a fait de l'Opéra le point central de ses travaux, sa « chambre à lui ». Il en explore les divers espaces – salle et scène, loges, foyer, salle de danse -, s'attache à ceux qui les peuplent, danseuses, chanteurs, musiciens de l'orchestre, spectateurs, abonnés en habit noir hantant les coulisses. Cet univers clos est un microcosme aux infinies possibilités ; il permet toutes les expérimentations : multiplicité des points de vue, contraste des éclairages, étude du mouvement et de la vérité du geste.

Aucune exposition jusqu'ici n'a envisagé l'Opéra globalement, étudiant tout à la fois le lien passionné que Degas avait avec cette maison, ses goûts musicaux, mais aussi les infinies ressources de cette merveilleuse « boîte à outils ». À travers l'œuvre/ l'œil du peintre Degas, l'exposition présenté à la rentrée 2019 au Musée d'Orsay, offre un superbe portrait de l'Opéra de Paris au XIXe siècle.




---

**PARIS, exposition «  DEGAS à l’Opéra », musée d’Orsay : 24 septembre 2019 – 19 janvier 2020**




---

Commissaire général
Henri Loyrette

Commissaires
Leïla Jarbouai, conservatrice arts graphiques au musée d'Orsay, Marine Kisiel, conservatrice peintures au musée d'Orsay et Kimberly Jones, conservateur des peintures françaises du XIXe siècle à la National Gallery of Art de Washington

Exposition organisée par les musées d'Orsay et de l'Orangerie, Paris et la National Gallery of Art, Washington où elle est programmée du 1er mars au 5 juillet 2020, et donc à Paris, à

l’occasion du trois cent cinquantième anniversaire de l’Opéra de Paris.

https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/aux-musees/presentation-generale/article/degas-a-lopera-47631.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=254&cHash=14b265340f

---

**AGENDA CONCERT**
Concert de l’Orchestre national de l’Opéra national de Paris sous la direction de Philippe Jordan
Paris, Musée d’Orsay / Grand Nef du musée – 9 déc. 2019 à 20h

# CLÉS DE COMPRÉHENSION :

# DEGAS à l’opéra : l’œil explore et invente du neuf…

_____



Pendant toute la carrière, des années 1860 jusqu’au-delà de 1900, Degas a fait de l’Opéra le point central de ses travaux, sa « chambre à lui ». Un laboratoire où il puise autant de motifs linéaires, des profils, des silhouettes, des formes à fixer ; que des sensations au carrefour des disciplines. L’opéra, théâtre total, à l’époque de Wagner, Verdi, Gounod, Massenet, compose un réservoir pour celui qui a révolutionné la peinture en la menant vers le cinéma et la photo. Degas y expérimente la multiplicité des points de vue, des cadrages audacieux (perspectives contournées, vues plongeantes : di sotto insu), le contraste des éclairages, les effets inédits de la couleur et du trait, l’étude à la fois analytique et synthétique du mouvement et de la vérité du geste. C’est aussi à travers la ligne et la trace du pinceau, des crayons, l’acuité d’un regard qui pense : l’opéra est un lieu de spectacle et comme chez Balzac, l’endroit des situations et des relations humaines, inouïes, à la fois scandaleuses et fascinantes.

Psychologique, psychiatre même, Degas décrypte les apparences en une vision balzacienne : il réalise entre 1876 et 1877, la série sur le thème du Maître de ballet, puis son premier

monotype, La petite Danseuse de 14 ans, de 1881, qui deviendra une statue, aussi réaliste que scandaleuse.

# Ballet et Grand opéra français contre le wagnérisme



Alors en Louisiane, Degas se plaint de ne pas aller à l'opéra dont le manque le fait souffrir. Depuis la rétrospective de 1988, voici une rétrospective attendue qui précise le regard du plasticien sur l'opéra et le milieu lyrique, mais aussi ses goûts : admiration du grand opéra français, et détestation de Wagner. Degas côtoie les directeurs successifs de la Maison parisienne; il se lit avec les compositeurs Auber, Reyer, Chaussson, le corps de ballet (Mesdemoiselles Salle, Sanlaville, Van Goethem, Chabot, Biot, Mauri…), les chanteurs Jean-Baptiste Faure, Rosa Caron…, les abonnés du cercle Halévy.

Le thème des groupes qui s'affrontent, image du ballet naît dès Petites filles spartiates provoquant les garçons à la lutte (1860, Londres Nal Gallery) ; puis c'est le portrait déjà exposé en 1988 à Paris, Eugénie Fiocre dans le Ballet de la Source (1868, Brooklyn Museum, NY) ; enfin, comme une apothéose de milliers d'heures d'observation, L'orchestre de l'Opéra de Paris (Musée d'Orsay, Paris, vers 1870)… qui est aussi la revendication du génie musical français contre le germanisme envahissant.

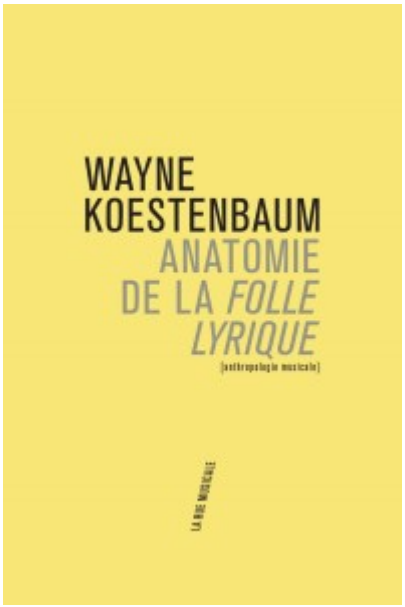
Salle et scène, loges, foyer, salle de danse, danseuses (les fameuses « belles grappes de bras et de jambes »), chanteurs, musiciens de l'orchestre, spectateurs, abonnés en habit noir

hantant les coulisses peuplent des scènes peintes ou façonnées au pastel. Au moment du 350è anniversaire de l’Opéra de Paris, voici le portrait et la visite de l’institution par un guide original et passionnant dont le goût musical se précise à mesure : Edgar Degas.



Portrait d’Eugènie Fiocre / Ballet La Source (© DR NY Brooklyn Museum)

# ENTRETIEN avec Timothée PICARD. A propos de « Anatomie de la folle lyrique »




**ENTRETIEN avec Timothée PICARD. A propos de « Anatomie de la folle lyrique »…** Timothée Picard a écrit la postface du livre que vient d'éditer La Philharmonie : « ***Anatomie de la folle lyrique*** », essai sur l'opéra de l'américain **Wayne Koestenbaum**, paru pour la première fois en 1993. Pour cette première édition en français, Timothée Picard résume les enjeux et les enseignements d'un texte qui a compté dans l'histoire de la typologie du public d'opéra, depuis les années 1990… C'est pourtant moins ce qui date le texte et l'inscrit dans une période précise de l'histoire du XXè que les fondamentaux et invariants, intellectuels, esthétiques, artistiques qu'il éclaire, que l'écrivain et musicologue met en lumière. En s'interrogeant sur lui-même, et en interrogeant le phénomène de l'opéra, singulier, intact, d'une permanente actualité, Koestenbaum ne cible-t-il pas ce qui identifie spécifiquement un genre toujours fascinant ? Timothée Picard analyse ainsi ce qui fonde les apports d'un texte pertinent et majeur au delà de son titre polémique… **Entretien exclusif pour CLASSIQUENEWS.COM**

---

**CNC** : ***Pourquoi avez vous choisi d'éditer ce texte ? Quel est son apport sur le plan documentaire et historique ? Est-il très emblématique d'une certaine époque et d'un certain goût ?***

**Timothée Picard :** La question des liens – supposés – privilégiés entre les homosexuels et l'opéra est un lieu commun bien connu des amateurs d'art lyrique mais que ne documente pratiquement aucun texte en France, alors qu'il a donné lieu à une importante littérature à l'étranger, dans le domaine anglo-saxon en particulier. Paru en 1993, le livre de Koestenbaum a été le point de départ de toute cette littérature qui, presque toujours, prend position par rapport à lui. C'est probablement son représentant le plus intéressant, à la fois sur le plan théorique et littéraire, quoique tout à fait singulier. C'est pourquoi il m'a paru bienvenu de le faire traduire en France, où il était connu de réputation ; et, surtout, d'en profiter pour faire le point sur les principaux discours et imaginaires tenus sur ce lieu commun avant comme après, et tenter de mesurer le degré de validité des hypothèses de l'auteur encore aujourd'hui.
Il m'a également semblé que cet ouvrage représentait une tentative exemplaire de cerner ce qui peut faire l'étrangeté de la lyricomanie en général.

Oui, l'ouvrage a par certains aspects une valeur documentaire : il est historiquement, géographiquement et socialement situé. Koestenbaum est, comme la majorité des auteurs illustrant cette littérature, né dans les années 1950-1960, issu de la classe moyenne, ayant grandi sur la Côte Est, blanc, gay, juif, intellectuel, formé dans des universités prestigieuses puis enseignant dans ces dernières, et principalement l'opéra sans être musicologue. L'essai est également très représentatif de ce moment où, au cœur des années sida, un certain nombre d'intellectuels gays se décident à sortir du placard et à revendiquer leur passion

pour l'opéra, et surtout une manière spécifique de l'investir, comme trait d'identification. On retrouve donc dans ces pages une culture littéraire, musicale et cinématographique caractéristique, mais qui semblera en réalité moins exotique au lecteur français de la fin des années 2010 qu'à celui des années 1990 tant la comédie musicale ou le mélodrame et les films de l'âge d'or hollywoodien jouissent aujourd'hui en France d'un intérêt qu'ils n'avaient pas alors. Les références aux grandes icônes du monde lyrique – Callas, Tebaldi, Sutherland, etc. – ne sont pas non plus exagérément tributaires de cet espace-temps au point de risquer de perdre le lecteur français, toutes générations confondues.

Toutefois il ne faut pas se méprendre : ce qui pourrait nous sembler documentaire et donc daté dans cet essai l'était déjà pour le lecteur de 1993. Koestenbaum sollicite à travers leurs enregistrements et les témoignages les fantômes de divas qui sont déjà largement de l'ordre du passé, évoque un rapport fétichiste au vinyle à l'heure du CD, et semble de prime abord délivrer une image ambivalente de l'homosexuel fou d'opéra – par certains aspects doloriste et élégiaque – qui, presque vingt-cinq ans après les émeutes de Stonewall (1969), point de départ d'un mouvement mondial d'émancipation des gays, entre en contradiction avec celle, résolument optimiste et combative, défendue par les nouveau mouvements militants désireux d'en finir avec la civilisation du placard. Il y a parfois dans ce texte une dimension égotiste, esthète, mélancolique et même un rien masochiste, qui peut sembler anachronique et qui, de ce fait, n'a pas manqué de susciter dès la parution du livre certaines réticences – particulièrement chez les folles lyriques !
Il faut dire que le terme même de folle lyrique, que nous avons volontairement fait figurer dans le titre, revalorisation paradoxale d'une stigmatisation première, ne pousse pas les principaux intéressés à se revendiquer tels : à moins d'être particulièrement à l'aise avec sa singularité, l'homosexuel fou d'opéra et le fou d'opéra tout court auront

tendance à vouloir fuir ce dénominatif ; la folle lyrique sera toujours cet autre que l'on ne veut pas être !

Mais à partir de là, on comprend que cette anatomie de la folle lyrique et, plus largement, cette analyse au scalpel de la lyricomanie, ont moins une valeur historique et documentaire qu'un intérêt théorique : cet essai constitue un kaléidoscope d'hypothèses – la folle lyrique est en effet à la fois une et multiple – qui ont une pertinence transhistorique. Sous cet angle, on retrouve dans ce texte l'esprit et la qualité des plus grands essayistes tentant de penser dans une forme et un styles singuliers ce qui fonde leur subjectivité : Roland Barthes ou Susan Sontag, par exemple, dont on retrouve ici le goût pour la succession rhapsodique de brefs paragraphes mêlant considérations autobiographiques, méditations poétiques et mises en perspectives historiques.

Ces hypothèses trouvent même par certains aspects un regain de validité. Car quelle qu'ait été, durant ces trente dernières années, l'évolution des supports techniques, des répertoires et des visages que prennent les icônes du chant lyrique d'une part, et celle de la place et de l'image des homosexuels dans nos sociétés d'autre part, Koestenbaum dessine là une cartographie d'invariants qui, moyennant parfois quelques transpositions, semble toujours singulièrement adéquate pour les folles lyriques et, plus largement, pour les fous d'opéra d'aujourd'hui. Indirectement théorique, son livre est très représentatif d'un courant moins soucieux de s'interroger sur l'identité gay, qui était au centre des revendications des années 1970-1990, que sur ce qui fonderait sa culture et sa subjectivité, préoccupation qui a tendance à redevenir prédominante depuis les années 2000.
On s'aperçoit alors que, derrière ses soupirs et ses extases prétendument onanistes et anachroniques, le type de la folle lyrique, loin d'être dépassé, est au contraire pérenne et porteur d'une vraie modernité, liée à une force d'inventivité et de subversion qui lui seraient propres, du fait de sa

résistance patente à toute une série d'injonctions, venues tant de la société en général que d'une certaine communauté gay en particulier. D'esthète asocial, il se pare alors malgré lui d'une dimension politique paradoxale. C'est que, comme je le signale dans la conclusion de ma préface, la folle lyrique est en prise directe et privilégiée avec l'inquiétante étrangeté de l'opéra lui-même : elle la maintient vive, et l'opéra avec elle.

**CNC :** ***Selon vous qu'est ce que Olivier Py met en lumière dans sa préface ? Y a t il un « regard français » (et précisément parisien) sur ce texte ?***

**Timothée Picard** : Olivier Py – si passionné d'opéra qu'il a fait de l'art lyrique, art du chant, du spectaculaire, du travestissement, un véritable mode d'être au monde – offre un cas exemplaire de folle lyrique parfaitement assumé. Il confirme par son parcours et son témoignage que le livre de Koestenbaum, bien que lié à un espace-temps spécifique, rend compte d'une expérience, d'un ressenti existentiel, qu'ont pu et peuvent partager de nombreux homosexuels dans d'autres lieux et d'autres époques – en l'occurrence en France, mais pas spécifiquement à Paris.

Dans plusieurs de ses écrits, et notamment dans son roman de jeunesse Le Cahier noir (2015), paru une trentaine d'années après son écriture, Py décrit le profond mal-être existentiel qu'a pu et peut connaître encore l'adolescent homosexuel grandissant dans une petite ville de province étriquée et intolérante, ne trouvant aucun débouché à ses désirs érotiques et à son besoin d'absolu, et convertissant cette énergie sans but en pulsion de mort, automutilations et pulsions suicidaires. Il confie combien l'opéra – Tristan et Isolde de Wagner, Orphée et Eurydice de Gluck, etc. – a pu jouer dans ce cadre le rôle ambivalent de refuge consolateur et de caisse

d’amplification démesurée à une soif d’infini ne pouvant s’attacher à aucun objet.
Le cas du jeune Py illustre ainsi parfaitement l’hypothèse selon laquelle l’opéra donnerait aux gays la possibilité d’accéder à des sentiments forts de leur vie affective faisant habituellement l’objet d’une répression sociale, mais ici transposés sur scène et sans censure ; mais aussi, plus généralement, qu’une partie de la fonction dévolue à la musique et à la musicalité dans la culture occidentale a été d’encadrer et de contrôler les pulsions sexuelles, a fortiori homosexuelles. L’hypersensibilité étrange des folles lyriques à l’opéra n’est évidemment pas la conséquence d’une pathologie originelle ; elle est l’inscription dans la psyché d’un sujet des conséquences pathogènes d’une vie menée dans un monde homophobe.

Py montre ainsi combien, encore aujourd’hui, la folle lyrique est tout sauf le résidu anachronique d’une époque vouée à disparaître.
Quand, avant 1969, la civilisation du placard était à son âge d’or, les homosexuels contraints dans leur sexualité et leur affectivité ont trouvé des subterfuges extraordinairement inventifs pour exprimer malgré tout leur subjectivité. La relecture et l’appropriation de la culture dominante a alors joué un rôle primordial. Bien que masqué, le désir homosexuel trouvait quantité d’objets sur lesquels se poser. Et tout particulièrement dans des formes artistiques telles que le mélodrame hollywoodien, la comédie musicale et l’opéra, dont la théâtralité stylisée et le pathos ostensible se prêtaient bien à cette sorte d’investissement : le spectateur gay pouvait projeter sa propre situation de stigmatisé sur la figure de la diva superbe et outragée pour à la fois en pleurer et en rire.
Mais la progressive conquête des droits et libertés, étayée par le souci de donner une image positive de soi, semble avoir d’abord eu pour effet de tirer un trait sur cette figure de la folle lyrique et tout ce qu’elle pouvait représenter : trop

honteuse, trop clivée ou bien trop spectaculaire, trop opératique, alors que le nouveau type d'homosexuel que l'on souhaitait promouvoir aspirait à une forme de normalité démarquée sur les modèles hétérosexuels. Les signes mêmes d'une sensibilité aux formes culturelles estampillées gay se sont alors transformés en repoussoir.

Or il se trouve qu'aujourd'hui, malgré ces évolutions, les jeunes homosexuels sont encore socialisés dans un environnement culturel dans lequel ils ne trouvent que peu de modèles auxquels s'identifier ; ils sont toujours confrontés à une homophobie qui les force à adopter des stratégies de dissimulation, et ils continuent donc à pratiquer le même type d'investissement de la culture dominante que leurs aînés. Par ailleurs si, aujourd'hui, les personnages et les intrigues gays ont pu faire ici et là leur apparition, à l'opéra comme ailleurs, si on s'est donc mis à valoriser une représentation littérale et non plus métaphorique de l'homosexualité, nombre de ces homosexuels des nouvelles générations trouvent cette littéralité explicite bien moins riche, intéressante et, au bout du compte, subversive, que les formes culturelles polysémiques et sophistiquées
qu'investissait autrefois la sensibilité gay. De telle sorte qu'ils continuent à les pratiquer aujourd'hui.

Ce sont en effet les esthétiques plus métaphoriques que littérales qui ont le plus de chance de susciter l'intérêt des gays : par elles, le spectateur gay peut se projeter dans un univers plus intense, lyrique, spectaculaire, fantaisiste, que ce que lui offre sa vie courante. L'injection de quelque personnage ou intrigue explicitement gay serait un procédé qui, au bout du compte, s'avèrerait contre-productif. On comprend alors en quoi l'opéra et, plus généralement, ce qui possède des traits opératiques – par exemple dans certains shows rock, chez certaines divas de la musique pop, etc. – peut, encore aujourd'hui, figurer en bonne place dans une certaine culture gay.

**CNC** ***: Evidemment le titre du livre renvoie à une catégorie du public d'opéra. Néanmoins qu'est ce qui apporte un éclairage sur le grand public amateur d'opéra ? Selon vous en quoi l'auteur précise-t-il ce rapport passionné au chant des divas ?***

**Timothée Picard** : L'essai de Koestenbaum et toute la littérature qui a suivi s'accordent sur les leviers permettant le fort investissement de la matière opératique par les gays mais, en effet, toutes les composantes de ce processus ne sont pas une exclusivité des gays. Ce livre offre donc également une analyse extrêmement précise et fascinante de cette merveilleuse et monstrueuse étrangeté qu'est la lyricomanie en général.

Cela peut s'expliquer ainsi. Deux impulsions complémentaires interviennent dans la formation de l'identité gay : une tendance à rapporter telle ou telle donnée à ce qui fait minorité, caractérisée par un rapport au monde qui serait spécifique et irréductible ; et une tendance au contraire à l'universaliser, à s'inclure dans une totalité. L'opéra rend possibles les deux à la fois : il peut être saisi comme monde à part, avec d'autres lois, d'autres dynamiques du désir que celles de la société hétéronormée ; mais la forme de désir large, non spécifique et non rigidement contrôlé qu'il met en œuvre permet aussi que ces passions spécifiques rejoignent celles de tous les autres dans un ensemble général, commun et partagé. En ce sens, l'opéra n'est évidemment pas gay en soi ; il est plutôt queer, terme anglais qui désigne une étrangeté non réductible aux discours dominants : l'opéra peut se faire le porte-parole d'un pouvoir officiel ; mais il offre aussi à tous la possibilité d'exprimer une dissidence voire une opposition par rapport aux comportements et constructions communes du désir imposés par la société, tout en y trouvant sa place.

Au-delà de la folle lyrique, on peut donc avancer que le fou d'opéra en général manifesterait quelques traits constants. Il goûterait moins la musique et le drame en tant que tels que les possibilités de performance qu'ils créent pour le chanteur. En l'occurrence, il s'agirait le plus souvent d'une chanteuse (même si Koestenbaum n'exclut pas l'adulation de chanteurs) et, parmi les cantatrices, il en serait toujours une qui s'imposerait comme objet de prédilection au détriment des autres. Le spectateur gay, lui, a pour particularité d'activer une forme d'identification par-delà le genre avec l'héroïne en surinterprétant pour cela certaines composantes d'un livret invariablement hétéronormé. La musicalité et la qualité du jeu de cette diva jouent certes dans ce cadre un rôle important ; mais il s'y surajouterait un je-ne-sais-quoi de difficilement explicable : une personnalité charismatique apparentant l'objet adulé à une divinité et qui, sur une base partagée, parlerait plus spécifiquement à tel ou tel de ses admirateurs.
En toute logique, le fou d'opéra préfèrerait donc les œuvres dans lesquelles les grandes cantatrices peuvent avoir un impact maximal : le bel canto, les œuvres de Wagner, Puccini ou Strauss. Il privilégierait certains moments particulièrement intenses plutôt que la ligne générale de l'ouvrage et se livrerait alors entièrement à ses émotions, en un type d'adhésion plus dionysiaque qu'apollinien, dont l'énergétique aurait quelque chose d'érotique. Son plaisir se focaliserait sur la voix comme objet pulsionnel, particulièrement source de jouissance quand il bordure le hors-sens. Pour cela il activerait un goût personnel fondé avant tout sur la conviction – la subjectivité trouvant dans certains passages une vérité propre qui ne souffrirait aucune contestation, quand bien même le fou d'opéra peut l'étayer de connaissances musicales ou historiques précises. C'est cela qui en fait la grandeur, au risque de susciter le sourire de ses détracteurs – qui, comme on l'a dit, sont souvent parfois aussi, sous une autre forme, des fous d'opéra, des folles lyriques.

Car la grande force de l'essai de Koestenbaum est qu'il propose une multitude de pistes construisant un socle commun, mais qui sont aussi parfois éloignées ou contradictoires, sans jamais en imposer aucune. Certes un portrait type de la folle lyrique ou, plus largement, du fou d'opéra, se dégage nettement, mais ses contours restent volontairement flous : en la matière, il n'y a pas un seul moule, encore moins une seule norme. La dénomination repoussoir devient accueillante : en somme il est temps de reconnaître que nous sommes toutes et tous à notre manière des folles lyriques !

---

**LIRE AUSSI notre critique du LIVRE : Wayne Koestenbaum Anatomie de la Folle Lyrique** (Editions Philharmonie de Paris, janvier 2019)
http://www.classiquenews.com/livre-critique-wayne-koestenbaum-anatomie-de-la-folle-lyrique-editions-philharmonie-de-paris-janvier-2019/

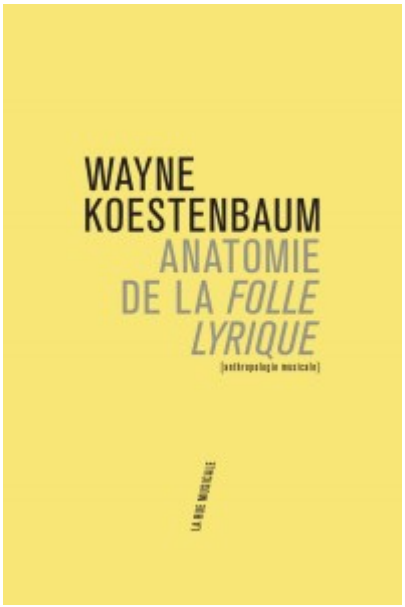


Illustration : portrait de l’auteur Wayne Koestenbaum
© Ebru Yildiz

---

# LIVRE, critique. Wayne Koestenbaum Anatomie de la Folle Lyrique (Editions

# Philharmonie de Paris, janvier 2019)




**LIVRE, critique. Wayne Koestenbaum Anatomie de la Folle Lyrique (Editions Philharmonie de Paris, janvier 2019).** Au début des années 1990, l'américain Wayne Koestenbaum dévoile et analyse sa passion pour l'opéra ; il décortique scientifiquement sa fascination pour le chant de la diva, en tant que gay, manifestant cette culture appelée depuis « opera queen ». Mais au-delà de cette typologie spécifique, l'auteur, témoin minutieux et très argumenté, explique tout ce qui est sujet à admirer dans la figure de la soprano, nouvelle déesse proclamée : il en déduit une histoire recomposée des grandes divas, à travers ses premières vénérations, non encore canalisées puis classifiées comme elles le sont dans ce texte particulièrement complet. L'amateur, le connaisseur, ou bien le néophyte, sans qu'il soit nécessairement identique en goût et en style à l'auteur, retrouveront ici les piliers et les fondamentaux que tout lyricophile (qu'il soit gay ou non) se doit de maîtriser : une culture commun et un tronc de base pour mieux comprendre ce qui relève de la fascination pour la diva. Voilà pourquoi on aurait tort de circonscrire cet essai personnel à son unique affiche gay. Les enseignements du texte vont au delà.
Comme un analyste clinicien, et donc un « guide », Wayne Koestenbaum réalise une manière de dissection anatomique, explicitant tout ce qui est à l'œuvre à l'intérieur de la scène opéra et chez le phénomène et le mythe de la diva – « fonctionnement du corps (et donc de la gorge, organe objet de fantasmes les plus délirants), de l'écoute, des institutions et de l'imagination ». Paru en 1993, le texte

cristallise à l'époque où le sida fait des ravages au sein des communautés homosexuelles, une prise de conscience, vécue comme une obligation et un exutoire dans l'urgence et la tragédie de temps difficiles.

**Wayne Koestenbaum** explique donc en **7 chapitres** le phénomène Queer à l'opéra, c'est à dire ce que nous nommons en France et surtout à Paris, entre Garnier et Bastille, la « Folle lyrique » : Les Folles lyriques ; le Fan enfermé ou l'opéra chez soi ; code de conduites des divas ; le culte de Callas ; le gosier de la reine, ou l'art du chant ; l'indicible mariage de la musique et du mot : enfin, « petit guide des moments queer de l'opéra ». En complément, l'éditeur ajoute deux autres contributions : celle de Tony Kushner, qui a signé la préface à la réédition de 2001 ; puis l'article du français Timothée Picard , auteur de la « postface » à la présente édition française de janvier 2019.



Wayne Koestenbaum © Ebru Yildiz

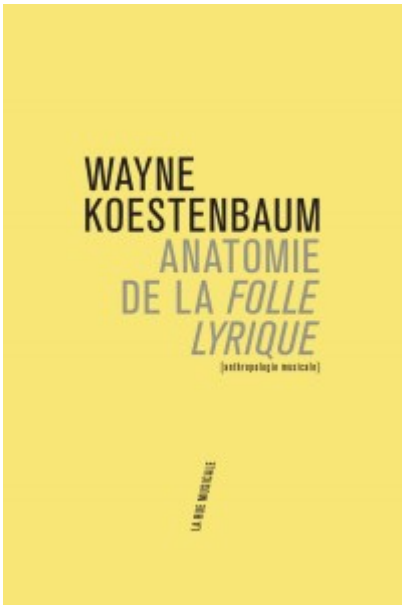
---

**LIVRE, critique. Wayne Koestenbaum Anatomie de la Folle Lyrique** (Editions Philharmonie de Paris, janvier 2019) – ISBN : 9791094642139 / 979-1-09-464213-9 – Éditeur : Philharmonie de Paris – Date de publication : 24/01/2019 – Dimensions : 17 x 12 x 2 cm – Poids :440 g

_____

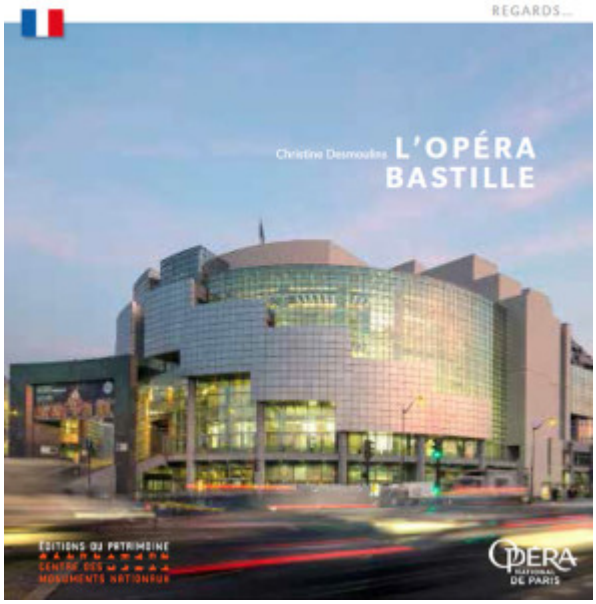
_____

**Entretien avec Timothée PICARD**, auteur de la postface « Grandiose et grotesque, d'hier et de demain : l'éternellement subversive folle lyrique », du livre édité par la Philharmonie de Paris en janvier 2019




**ENTRETIEN avec Timothée PICARD. A propos de « Anatomie de la folle lyrique »…** Timothée Picard a écrit la postface du livre que vient d'éditer La Philharmonie : " ***Anatomie de la folle lyrique*** ", essai sur l'opéra de l'américain **Wayne Koestenbaum**, paru pour la première fois en 1993. Pour cette première édition en français, Timothée Picard résume les enjeux et les enseignements d'un texte qui a compté dans l'histoire de la typologie du public d'opéra, depuis les années 1990… C'est pourtant moins ce qui date le texte et l'inscrit dans une période précise de l'histoire du XXè que les fondamentaux et invariants, intellectuels, esthétiques, artistiques qu'il éclaire, que l'écrivain et musicologue met en lumière. En s'interrogeant sur lui-même, et en interrogeant le phénomène de l'opéra, singulier, intact, d'une permanente actualité, Koestenbaum ne cible-t-il pas ce qui identifie spécifiquement un genre toujours fascinant ? Timothée Picard analyse ainsi ce qui fonde les apports d'un texte pertinent et majeur au delà de son titre polémique… **Entretien exclusif pour**

# Livre événement, critique. L'OPÉRA BASTILLE (éditions du Patrimoine, oct 2018)




**Livre événement, critique. L'OPERA BASTILLE (éditions du Patrimoine, oct 2018)**. L'auteure **Christine Desmoulins** analyse ce qui fait la singularité du nouvel opéra, bâti selon le souhait du Président Mitterrand, et inauguré 114 ans après le premier complexe lyrique édifié par Garnier, le 13 juillet 1989. L'histoire de sa genèse, la formidable aventure qui a choisi au final l'architecte **Carlos Ott**. Aujourd'hui, le vaste bâtiment qui ouvre son volume sur la place de la Bastille par sa grande arche carrée fait toujours figure de vaisseau lyrique à l'avant garde des possibilités techniques. Le lecteur, photos et dessins d'architecte… à l'appui des textes, suit l'avancée et l'évolution du plan adopté ; les finitions quant à l'acoustique de la salle (avec son plafond traité comme une voilure mouvante, permettant au son de descendre et circuler vers les deux balcons et le parterre)… il se familiarise avec l'ingénierie permettant actuellement

d’alterner plusieurs spectacles (jusqu’à 2 productions simultanées, sans compter le ballet) … autant d’atouts conçus à la fin des années 1980 et qui forcent l’admiration par la conception visionnaire.
Les abords du bâtiment, son ancrage dans le quartier ; la visite de ses vastes salles où sont conçus les décors peints, les costumes… tout cela renseigne parfaitement l’idée d’un bâtiment qui est fabuleuse machine créative, machine à rêver et à réenchanter…
L’entretien avec l’architecte CARLOS OTT, lauréat du Concours préalable et nommé finaliste en nove 1983 est très intéressant : il éclaire depuis les coulisses du chantier tout ce qu’a d’unique l’Opéra Bastille, vis à vis de ses concurrents européens, et aussi ce qu’il représente dans la carrière du concepteur, alors pilote d’un défi « historique ». Depuis, Ott a édifié 7 autres maisons d’opéra dans le monde, s’inspirant toujours de Bastille, « synthèse » indémodable, insurpassable.
La seconde partie de l’ouvrage, intitulée « **REGARDS** » (et qui donne aussi son nom à la collection de la publication), est composée de superbes photographies dont l’angle dévoile l’esthétisme très fouillée d’un bâtiment faussement froid et imposant, l’importance dans le plan d’ensemble des locaux techniques dévolus à la préparation in situ des productions lyriques : ateliers, salles de répétitions… Une dernière partie rend compte très succinctement des premiers spectacles majeurs : Les Troyens (Pizzi, 1990), La Flûte enchantée (Wilson, 1999), Russalka (Carsen, 2002), le Ballet Signes (Carlson, Debré, Aubry, 20104), Tristan und Isolde (Sellars / Viola, 2005), La Walkyrie (Krämer, 2010), Enfin, le prologue restitue Bastille dans son « contexte », grâce à une mise en regard d’autres opéras, bâtis au XIXè mais ayant bénéficié d’une extension moderne ou contemporaine emblématique d’un courant architectural qui inscrit les maisons lyriques dans une histoire de métamorphoses permanente : le Royal Opera House de Londres, La Scala de Milan, et au titre des dernières réalisations propres au XXIè : les opéras de Copenhague (2005) et d’Oslo (2008).

**LIVRE, événement. Christine Desmoulins : L'OPERA BASTILLE (Collection « Regards », Editions du Patrimoine** / parution : octobre 2018 – 70 pages – 12 € (prix indicatif). ISBN 978 2 7577 0631 2. CLIC de CLASSIQUENEWS

# Compte-rendu, opéra. Toulouse, Capitole. Les 2 et 7* oct 2018. Verdi : La Traviata. Capitole de Toulouse. Pierre Rambert / George Petrou.

**Compte-rendu Opéra. Toulouse, Théâtre du Capitole. Les 2 et 7* octobre 2018. Verdi : La Traviata.** Capitole de Toulouse. Pierre Rambert. George Petrou.  Somptueuse ouverture de Saison au Capitole : 9 représentations, une salle debout aux saluts lors de la dernière.

Cette production de Traviata en ouverture de la saison lyrique 2018 – 2019 au Capitole a fait sensation au point que France 3 l'a filmée. Il s'agit de la première saison entièrement construite par le nouveau directeur Christophe Gristi. Sachant quel homme de passion il est, nous attendions tous quelque chose de beau. Et il faut le reconnaître le succès public considérable fait honneur à une production qui frôle la perfection sur bien des plans.



Pastirchak et Amiel

Qu’attendre en réalité, en 2018, d’un chef d’œuvre incontournable, vu et revu ? Pierre Rambert a su respecter la fine musicalité de l’œuvre, garder en mémoire l’époque de

composition, tout en mettant habilement en lumière l'intemporalité du sujet. Il s'est adjoint un costumier de grand talent en Franck Sorbier. Tous les costumes, y compris ceux du chœur, sont superbes. Mais ils ont aussi une dimension psychologique en mettant la puce à l'oreille du spectateur. Les personnages en habits XIXème siècle représentent ceux dont la mentalité date du passé, les conformistes et bien pensants, pleins de bons sentiments. Germont est le prototype du bourgeois moyen, pur produit XIXème. Alfredo lorsqu'il repasse sous l'emprise de son père également. Alfredo et Violetta dans leur nid d'amour sont nos contemporains au bord de leur belle piscine, lui en pantalon, espadrilles et chemise ouverte; elle lorsqu'elle quitte son long manteau et son chapeau géant porte une robe noire souple toute simple tout à fait actuelle. Ainsi la fête luxueuse chez Flora semblant d'un autre âge fait XIXème, même si elle arbore une robe fourreau lamée de toute splendeur en marge du bon goût.
Un autre élément donne au drame son intemporalité : les somptueux décors d'Antoine Fontaine car ils sont également très intelligents. Le loft de Violetta au premier acte se situe dans un immeuble de style Pompier, contemporain de Verdi, avec un étage intérieur style année 50 et éléments modernes. C'est très élégant et beaucoup plus stylé que chez Flora. L'action du début de l'acte 2 « à la campagne », nous offre une splendide vue sur une crique méditerranéenne, avec un bord de piscine. Les éléments de costumes d'aujourd'hui nous suggèrent que nous sommes à l'époque des Navettes Air France, permettant le retour des héros dans le demi journée…

Un autre élément d'intemporalité vient de la mort de Violetta chauve comme après une chimio. Le cancer remplace ainsi la tuberculose ce qui touche encore d'avantage le public. Les lumières d'Hervé Gary sont contrastées entre la lumière aveuglante du début de l'acte 2 et les scènes d'intérieur nocturnes très réussies. L'Orchestre du Capitole est royalement dirigé par George Petrou. Le chef sait donner au chef d'œuvre de Verdi une profondeur et un drame de tous les

instants. La précision qu'il obtient de l'orchestre en terme de nuances et de couleurs est magnifique. Les instruments solistes sont d'une musicalité remarquable (les bois avec Violetta au 2, le violon au 3). Les violons fragiles et très émouvants dans les deux préludes sublimes et la chaleur ambrée des violoncelles font merveille. On sait combien Verdi en cherchant une grande simplicité apparente demande à l'orchestre de soutenir tout le drame.

**George Petrou** tient sous sa baguette admirablement le grand concertato du 2 mais c'est à main nue qu'il dirige le dernier acte avec une délicatesse extraordinaire. Les chœurs sont admirables vocalement et scéniquement. Le ballet chez Flora est interprété avec beaucoup d'humour et de puissance par les deux danseurs, Sophie Célikoz et François Auger, maîtres de cérémonie représentant la mort.



Pastirchak et Amiel

Pour cette production le Capitole peut s'enorgueillir d'avoir su trouver deux distributions au sommet. Trouver une superbe Violetta est rare mais deux ! Il est impossible de départager les deux dames. **Anita Hartig** a une allure noble, une voix somptueuse de tenue, et une homogénéité parfaite sur toute son étendue. Son léger vibratello donne comme une aura à son superbe timbre. Les vocalises sont parfaitement réalisées et le legato est souverain. Les phrasés sont nobles et toujours élégants, le souffle large. Anita Hartig a tout d'une grande Traviata. **Polina Pastirchak** est tout aussi crédible vocalement dans ce rôle écrasant dont elle ne fait qu'une bouchée. Si dans l'acte 1 sa voix met un peu de temps à se déployer dès son duo avec Alfredo le jeu émouvant et l'engagement de chaque instant font merveille. L'agilité et la beauté des cascades de vocalises dans le « sempre libera » donnent le frisson et l'air est couronné par un contre mi de toute beauté. La sincérité de son jeu à l'acte deux, la tenue vocale, les nuances piano de son chant de douleur arrachent des larmes. Le travail de mise en scène trouve dans ce tableau un véritable aboutissement tant la vérité du jeu se calque sur la musique. La puissance vocale dans le concertato du 2 est un grand moment d'opéra. Et nous l'avons dit la direction de George Petrou est de première grandeur. C'est là que le travail d'équipe prend tout son sens.

Le dernier acte atteint les sommets d'émotions attendus avec des sons pianissimi de toute délicatesse et un jeu poignant. De part son engagement scénique et vocal toute la soirée et surtout ce dernier acte admirable, **Polina Pastirchak sera notre Violetta préférée**. Pour Alfredo la comparaison des deux ténors est sans appel. **Airam Hernández** est un ténor au timbre agréable mais sans personnalité et le ténor malhabile semble

jouer l’opéra façon années 50. La manière dont il se comporte au dernier acte est désolante. Il s’installe aux pieds de Violetta mourante en cherchant à se placer confortablement !

**Le tout jeune Kévin Amiel** avec la fougue de la jeunesse et un vrai travail d’acteur est tout simplement Alfredo. Le timbre solaire et clair, immédiatement reconnaissable, a une séduction irrésistible. Il abuse de notes tenues aiguës mais elles sont si belles… qu’il est impossible d’y résister. Son jeu au dernier acte est bouleversant. Voilà un jeune ténor promu à une belle carrière.
Tout oppose les deux Germont. **Nicola Alaimo** a une voix de stentor et une technique belcantiste de haut vol. Son personnage est tout d’une pièce : celui qui persuadé de son bon droit et sûr de son fait ne soupçonne même pas le mal qu’il fait. **André Heyboer** est un Germont plus tourmenté et un acteur plus nuancé. Vocalement il n’a pas les atouts de son aîné mais il s’approprie bien ce rôle avec prestance.
Les petits rôles sont admirablement tenus y compris par les chanteurs sortis du chœur du Capitole. Tenir son rang à coté de tous ces chanteurs de premier plan est encourageant.  La dernière représentation était une session supplémentaire organisée devant le succès des réservations. La salle comble jusqu’aux places avec très peu de visibilité, a fait un triomphe à cette magnifique production : standing ovation. Et il avait fallu refouler du monde …. Toulouse est bien l’une des villes qui aime le plus l’opéra. L’ère de Christophe Gristi s’annonce excellente.

---

**Compte-rendu Opéra. Toulouse, Théâtre du Capitole. Les 2 et 7* octobre 2018. Giuseppe Verdi (1813-1901) : La Traviata**, opéra en trois actes sur un livret de Francesco Maria Piave d'après La Dame aux camélias d'Alexandre Dumas fils ; Création le 6 mars 1853 au Teatro la Fenice à Venise ; Nouvelle coproduction Théâtre du Capitole / Opéra National de Bordeaux . Pierre Rambert, mise en scène ; Antoine Fontaine, décors ; Frank Sorbier, costumes ; Hervé Gary, lumière ; Laurence Fanon, collaboratrice artistique. Avec : Anita Hartig / Polina Pastirchak*, Violetta Valéry ; Airam Hernández / Kévin Amiel*, Alfredo Germont ; Nicola Alaimo / André Heyboer*, Giorgio Germont ; Catherine Trottmann, Flora Bervoix ; Anna Steiger, Annina ; Francis Dudziak, Docteur Grenvil ; François Piolino, Gaston de Letorières ; Marc Scoffoni, Baron Douphol ; Ugo Rabec Marquis d'Obigny ; Danseurs : Sophie Célikoz et François Auger ; Orchestre National du Capitole ; Chœur du Capitole – Alfonso Caiani direction ; Direction musicale: George Petrou.

---

**Prochaine production lyrique** à l'affiche du Capitole de TOULOUSE : La Ville morte de Korngold, du 22 nov au 4 décembre 2018.
https://www.theatreducapitole.fr/web/guest/affichage-evenement/-/event/event/5565445

**VOIR notre reportage La Ville Morte de Korngold**, les clés de compréhension, production déjà présentée par Angers Nantes Opéra (en mars 2015) – entretien avec Philippe Himmelmann…
http://www.classiquenews.com/reportage-video-la-ville-morte-de-korngold-1920-au-theatre-graslin-de-nantes-jusquau-17-mars-2015/

---

# Les Théâtres en guerre à Nantes et à Angers



**Angers Nantes Opéra. La Querelle des Théâtres. 30 sept-14 octobre 2016. NAISSANCE et IMPERTINENCE de L'OPERA-COMIQUE**. Elle pleure et se lamente à pleurer des litres d'eau… La Veuve d'Ephèse est désespérée ; mais Colombine sa servante fomente un astucieux stratagème pour l'en libérer : car la figure du truculent Polichinelle n'est pas sans exciter les ardeurs de la dame en noire… On a déjà vu à l'opéra la rencontre improbable de la scène tragique larmoyante et des comédiens italiens… voyez du côté de Richard Strauss et de son librettiste francophile, Hugo von Hofmannsthal (Ariadne aux Naxos). Ici, même choc des genres

(tragique et sentimental, pathétique et parodique) et fastueuses intrigues comiques…



**Au XVIIIè, Comédie Française et Académie Lyrique se disputent le monopole de la scène parisienne** : la rivalité est à son paroxysme et derrière leurs coups d'éclats s'intensifie la guerre entre le théâtre chanté et le théâtre parlé. Depuis 1673 et sa première tragédie en musique (Cadmus et Hermione), l'opéra à la française entend égaler voire dépasser la tragédie classique conçue par Corneille et Racine ; de fait, au XVIIIè, la musique théâtrale s'est aillée une solide réputation mettant en péril les comédiens. Or héritière des théâtres de la Foire, volontiers parodiques et comiques, une nouvelle veine se précise, l'opéra-comique. Les spectateurs reconnaissent immédiatement un nouveau théâtre proche, délirant, franc qui leur parle le patois des rues, l'ordinaire domestique, le tragique comique hérité de Molière… et non plus ses exploits arrogants des dieux et des héros, qui font le plaisir de la noblesse. Le public se passionne pour les nouvelles représentations d'autant plus délirantes et inventives que ses sœurs ainées, Opéra et Comédie française s'entendent pour mieux ruiner son essor… en pure perte. La formidable production portée par **l'équipe des Lunaisons et son fondateur, le baryton Arnaud Marzorati** évoque les avatars d'un genre devenu immédiatement populaire mais qui dût surmonter bien des défis et limitations pour le déploiement de son art ; sur les planches, tels que pouvaient les voir alors les spectateurs de la Foire, Saint-Martin et Saint-Laurent, les personnages héritiers de la Commedia dell'Arte : Colombine et Polichinelle/Pulcinella, astucieux, spirituels ; Pierrot plus benêt ; sans omettre les marionnettes (qui ici critiquent la solennité ridicule de

l’opéra français tragique et antique…) et aussi le personnage larmoyant comique de la Matrone d’Ephèse, veuve inconsolable qui dans le livret de Fuzelier transmis par l’intrigue de La Matrone d’Ephèse de 1714 (qui a été intégré dans la conception du spectacle), ajoute la veine du lamento et de la prière à répétition, pour renforcer les contrastes dramatiques d’une action haute en couleurs ; tous les personnages composent une action à rebondissements qui récapitule toutes les interdictions imposées au genre nouveau, et toutes les solutions aptes à les surmonter (faire chanter le public à l’aide d’écriteaux puisque les acteurs ne pouvaient plus eux-même chanter…). Pour mieux railler les genres nobles antérieurs, les auteurs convoquent concrètement l’Opéra (casqué, emplumé déclamant son soprano magnifique) et la Comédie (maniérée, arrogante emperruquée en style Louis XIV), sujets à de délirantes apparitions, du dernier comique. L’Opéra-Comique affirme ainsi sa formidable verve insolente et impertinente, sa prodigieuse facilité à se réinventer et redéfinir avec elle, la forme du spectacle… Passionnante et vivante approche. Production incontournable.

**LA GUERRE DES THEATRES présentée par**
**ANGERS NANTES OPERA**
7 représentations



NANTES THÉÂTRE GRASLIN
vendredi 30 septembre, dimanche 2, mardi 4,
mercredi 5, vendredi 7 octobre 2016
ANGERS GRAND THÉÂTRE
mercredi 12, jeudi 13, vendredi 14 octobre 2016
en semaine à 20h, le dimanche à 14h30

**RESERVEZ VOTRE PLACE**

OPÉRA COMIQUE D'APRÈS LA MATRONE D'ÉPHÈSE (1714) DE LOUIS FUZELIER (1672-1752).
Musiques de Jean-Joseph Mouret, Marin Marais, Jean-Philippe Rameau, Jean-Baptiste Lully, Louis-Nicolas Clérambault. Créé à l'Opéra Comique de Paris, le 8 avril 2015.

MISE EN SCÈNE : JEAN-PHILIPPE DESROUSSEAUX
DIRECTION ARTISTIQUE : ARNAUD MARZORATI
CONSEILLÈRE THÉÂTRALE : FRANÇOISE RUBELLIN

avec
Sandrine Buendia, Colombine, L'Opéra
Bruno Coulon, Arlequin
Jean-Philippe Desrousseaux, La Comédie-Française, Polichinelle
Jean-François Lombard, La Matrone d'Éphèse
Arnaud Marzorati, Pierrot, Un Exempt

Ensemble La Clique des Lunaisiens
Mélanie Flahaut, flûte, basson
Isabelle Saint-Yves, viole de gambe, dessus de viole
Massimo Moscardo, luth
Blandine Rannou, clavecin

**LIRE** notre **compte rendu du spectacle La Guerre des Théâtres, créée à l'Opéra-Comique à Paris (avril 2015)**

**VOIR** notre **teaser vidéo La Guerre des Théâtres par Les Lunaisons, Arnaud Marzorati.**



---

# ANGERS NANTES OPÉRA : la nouvelle saison 2016 – 2017 par Jean-Paul Davois




**Saison 2016 – 2017, ANGERS NANTES OPÉRA : Jean-Paul Davois présente et commente la nouvelle saison lyrique 2016 – 2017**. Un préambule tout d'abord, indicateur et marqueur pour la première scène lyrique en Pays Nantais : l'opéra c'est autant du théâtre que de la musique. C'est ce souci du texte et cette quête de sens qui

détermine et caractérise chaque nouvelle saison lyrique à Nantes et à Angers, conçue par le directeur général d'Angers Nantes Opéra, Jean-Paul Davois. La magie du théâtre, la force et la justesse des mots, l'ivresse de la musique… façonnent souvent un équilibre délicat et prometteur d'enchantements scéniques … Paris et défis constatés derechef dans la nouvelle saison lyrique d'Angers Nantes Opéra 2016 – 2017 (à suivre ici, les temps forts de la nouvelle saison lyrique d'Angers Nantes Opéra par la Rédaction de classiquenews)…



**AUTRE SUJET VIDEO avec Jean-Paul Davois : « CULTURA, les professionnels de la culture prennent la parole », Jean-Paul Davois dresse le bilan culturel en France à travers Angers Nantes Opéra…** Le régime des intermittents : quel accord, quels enjeux ? La réforme des territoires, les subventions, le futur d'Angers Nantes Opéra comme Syndicat mixte dans l'échiquier géopolitique et Nantes Métropole, y-a-t-il une crise de la Culture en France ? … grand entretien politique et culturel par la Rédaction de classiquenews.com

---

# CD, coffret, annonce. DECCA SOUND 55 great vocal recitals

**CD, coffret, annonce. DECCA SOUND 55 great vocal recitals.** Une affiche à faire pâlir toutes les maisons d'opéra : le coffret DECCA SOUND 55 great vocal recitals offre une récapitulation des plus grandes voix du siècle dernier et de celui commençant, synthèse entre les XXè et XXIè, qui place de fait Decca parmi les labels qui ont le plus compté dans l'émergence et la diffusion des tempéraments vocaux et lyriques les plus sidérants. Ce sont les archives du label d'Universal music, un filon inestimable qui retrace les gloires passées des années 1950, 1960, 1970, 1980, 1990… jusqu'aux étoiles contemporaines : Kaufmann ou Calleja, deux ténors en or. Dans les domaines enviables et impressionnants tant ils exigent profondeur, finesse, agilité ou legato, soit opéra italien et français, Wagner et les lieder et mélodies, voici les grandes voix admirables qui nous ont bercé, qui ont façonné aussi notre goût, touts et toutes uniques dans leur spécificité incarnée, parfois d'une vérité criante ou d'une blessure envoûtante à jamais mémorable. Decca ne fait que livrer une partie infime de son immense catalogue vocal. Ce premier volet en appelé d'autres : nous en sommes déjà impatients.




## 55 récitals, 55 voix légendaires

Ici, chaque chanteur, tempérament singulier, révélant sa propre identité sonore, sa marque artistique forte dans un répertoire désormais bien délimité, enregistre chez Decca relève d'un accomplissement et d'une reconnaissance semblable aux pianistes qui donnent un récital à Carnegie Hall : un

tremplin formidable et déjà, un statut à part. De là à passer au statut de légende vivante, le pas est souvent vite franchi. Voyez ainsi dans les oeuvres qu'ils ont profondément marqué par la justesse de leur incarnation : pour les années 1950 : Ferrier, Corena…; pour les 60's : Berganza, Nilson, Crespin… ; pour les 70's : Pavarotti, Södeström…; pour les 80's : Kanawa, Bartoli… pour les 90's : Gheorghiu, Fleming, …




Chanteurs par date d'enregistrement de leur récital titre : Suzanne Danco (1950-1956), Kathleen Ferrier (1950-1952), Cesare Siepi (1954-1958), Fernando Corena (1952-1956), Mario del Monaco (1952-1956), Kirsten Flagstad (1956-1958), Lisa della Casa (1952-1956), Giuletta Simionato (1955-1961), Gérard Souzay (1950-1956), Carlo Bergonzi (1957-1965), Giuseppe di Stefano (1958), John Sutherland (1959-1962), Regina Resnik (1960-1967), Hilde Gueden (1951-1969), Teresa Berganza (1959-1962), Tom Krause (1965-1967), Peter Pears (WIntereise de Schubert avec au piano Benjamin Britten, 1963), Birgitt Nilson (1962-1963), Marilyn Horne (1964-1966), Renata Tebaldi (1958-1972), Hermann Prey (Schwanengesang de Schubert de 1963 avec Gerald Moore au piano), Elena Souliotis (1965-1967), Régine Crespin (1963-1967), Gwyneth Jones (1966-1968), Luciano Pavarotti (1964-1976), Nicolai Ghiaurov (1962-1974), Sherill Milnes (1971-1978), Hans Hotter (lieder et mélodies, 1973), Sylvia Sass (1977-1978), Pilar Lorengar (1966-1978), Elisabeth Söderström (mélodies russes avec Vladimir Ashkenzay au piano

1974-1977), Mirella Freni et Renata Scotto en duo (1978), Martti Talvela (1969, 1980), Paata Burchuladze (1984), Leo Nucci (1986), Susan Dunn (1987), Cecilia Bartoli (1988), Kiri Te Kanawa (1989), Brigitte Fassbaender (1990), Sumi Jo (1993), Angela Gheorghiu (1995), Andreas Scholl (1998), René Fleming (Mozart, Tchaikovski, Strauss… avec Solti, 1996), Barabara Bonney (1999), Matthias Goerne (2000), Juan Diego Florez (2002), Jonas Kaufmann (avec Claudio Abbado en 2008), Joseph Calleja (2010).




Sans omettre les moins connus Virginia Zeani, Jennifer Vyvyan, Robert Merril et James McCracken (duo, 1963-1965), Huguette Tourangeau (1970-1975), Maria Chiara (1971-1977), Josephine Barstow (1989), Kiri Te Kanawa (1989)… **CD, coffret, annonce. DECCA SOUND 55 great vocal recitals**. Prochaine grande critique dans le mag cd dvd livres de classiquenews. CLIC de CLASSIQUENEWS de juin 2016.

---

# Série docu : L'opéra, quelle histoire ?!



**Arte.L’opéra, quelle histoire ? Du 4 janvier au 29 mars 2015.** Pendant 3 mois, chaque dimanche à 8h, Arte reprend en mains l’accessibilité du classique et la diffusion de l’opéra vers une large audience, plutôt jeune et même familiale de préférence. Les dernière études sont catastrophiques pour le monde du classique en France, précisément pour les directeurs de théâtres, festivals et salles de concert : l’âge moyen du spectateur de concert serait passé de 37 ans à … 61 ans. C’est tout d’un coup l’ensemble de la filière du spectacle vivant qui pourrait avoir perdu un nombre inestimable de fidèles spectateurs. Aucun doute, le grand défi des années à venir restera le renouvellement des publics. Autant dire que sans actions culturelles ciblées, l’érosion du public actuel augmentera inéluctablement. Heureusement l’accès au classique ne passe pas nécessairement par le concert ou l’opéra : mais l’expérience concrète du spectacle vivant demeure inestimable. Et la sensibilisation des plus jeunes pourrait bien se concrétiser sur Arte, grâce à une série de ce genre…

## l’opéra, ses héros, ses histoires… en 15 mn

Car l’amour du classique comme des arts en général s’apprend bel et bien, grâce à l’éducation, et dès le premier âge. La série réalisée par le sud-coréen **Lee Yong-Jun** réussit son pari grâce à l’intelligence de sa conception et des dialogues restitués qui par le truchement du récit, résume chaque action de chaque opéra et accroche incontestablement l’intérêt et la curiosité du téléspectateur (jeune, néophyte ou mélomane passionné). L’opéra se relit par ses personnages, leur situation, l’action.

Films d’animation, les épisodes choisis et diffusés ainsi chaque dimanche sur Arte et jusqu’à la fin mars 2015, décortique les enjeux dramatiques des opéras les plus célèbres, ils en exposent clairement les éléments et les personnages du récit, de la légende, du conte : La flûte enchantée de Mozart (les épreuves imposées au Prince Tamino et sa fiancée Pamina), Carmen de Bizet (la passion rebelle de la cigaretière qui écarte finalement son amant José), Le Barbier de Séville de Rossini (comment avec l’aide du barbier Figaro, le comte Almaviva épousera Rosine), Aida de Verdi (l’amour tragique mais lumineux de l’esclave Aida et du général égyptien Radamès à la cour de Pharaon…). Soit quatre ouvrages qui sont aussi 4 drames intenses et très expressifs. Chaque ouvrage fait l’objet de plusieurs volets (entre 3 et 4 parties) qui se lisent comme autant de feuilletons d’une histoire haletante. Au final combien de nouveaux mélomanes auront été séduits, conquis, fidélisés… ? Si le rendez vous conquiert son public, donc chaque dimanche à 8h (quand même c’est un peu tôt : l’audience pourrait bien en partir. heureusement il y a la vod of course sur le site Arte.fr), la chaîne pourrait installer ce feuilleton dans sa grille, de façon durable.  A suivre.

**Arte. L’opéra, quelle histoire, à partir du 4 janvier jusqu’au 29 mars 2015**, chaque dimanche à 8h20. Série animée en 13 épisodes de 15 mn chacun.

Premières diffusions : La Flûte enchantée de Mozart en 4 parties : les 4,11,18,25 janvier 2015, 8h30.