

DOCUMENT D'ACCOMPAGNEMENT

# QUATRE SIÈCLES DE VOIX AU CAPITOLE



DU 23 AVRIL AU 15 JUIN 2012 AU CRDP DE TOULOUSE

Valérie Mazarguil, service éducatif du théâtre du Capitole

Arnaud Leclerc, chargé de mission musique - DAAC de l'académie de Toulouse





Un théâtre lyrique qui abrite des spectacles d'opéra et de ballet est un peu comme un grand vaisseau mystérieux : il a une vie secrète qu'il nous laisse peu pénétrer.

Claude Debussy ne pouvait cacher son trouble "devant cet étrange bâtiment qu'il y a place de l'Opéra à Paris".

Le théâtre du Capitole a derrière lui une longue histoire, glorieuse et obscure.

Situé en plein cœur de la ville, rayonnant sur elle et ouvert à tous, il oppose pourtant un silence serein à nos investigations.

Très peu d'archives sont parvenues jusqu'à nous. Des pans entiers de l'histoire du Théâtre du Capitole demeureront sans doute à jamais inconnus. Ce passé enfoui est riche toutefois d'une seconde vie, qui s'observe dans la perpétuation d'une tradition plus vivante que jamais. Cette histoire sans cesse recommencée est bien plus qu'une simple préservation de la mémoire des lieux.

Si le théâtre du Capitole n'a jamais changé de place, il a pris de nombreux visages au cours des siècles.

C'est sans doute dans l'amour d'un public toujours renouvelé pour son théâtre, pour ses artistes, amour dépeint au fil de tableaux passionnés, que le passé du Théâtre du Capitole parvient à se confondre avec son actualité.

Laissons-le-nous guider.

# Sommaire

## L'HISTOIRE DU THEATRE DU CAPITOLE

Les premiers théâtres au Capitole .....	5
La Salle du Jeu de spectacle.....	6
Le Théâtre de la République .....	7
La naissance d'un temple du bel canto .....	8
Les trois débuts : la police du spectacle.....	9
Une glorieuse école de chant .....	10
Une histoire heureuse .....	11
Le siècle du renouveau.....	12
De l'après-guerre à nos jours .....	13

## LES ŒUVRES EXPOSEES

Des documents précieux ... ..	15
Costumes, perruques et accessoires .....	20
La liste des extraits audio & vidéo .....	21

## LA MAISON OPERA

Les métiers de l'opéra .....	24
Le parcours d'une production.....	27
Les ateliers de fabrication .....	28

UNE RENCONTRE AVEC L'ŒUVRE .....	30
----------------------------------	----

L'EDUCATION ARTISTIQUE ET LE PARTENARIAT .....	33
--	----

LE SERVICE EDUCATIF D'UNE MAISON D'OPERA .....	33
--	----

# *L'histoire du théâtre du Capitole*

## Les premiers théâtres au Capitole

1659 – 1724

Il serait bien vain de vouloir dater le début de la vie théâtrale à Toulouse : le théâtre est au cœur même de la cité.

L'ancêtre du Théâtre du Capitole était une modeste salle, qui dépendait de l'Auberge du Logis de l'Écu, tout près de la Maison de la Ville, lieu polyvalent, qui comprenait entre autres une auberge avec ses écuries, un dépôt de cuirs, une boulangerie avec son four, qui pouvait accueillir des troupes de passage et leur offrir une scène.

L'endroit, nommé Comédie, n'était pas aménagé et, pour chaque représentation, on montait des tréteaux. On sait que Molière s'y est produit à plusieurs reprises entre 1645 et 1650.

Le public était debout et seulement quelques chaises étaient attribuées aux personnes de qualité.

En 1659, quelques travaux furent effectués pour la venue de Louis XIV. On fit notamment percer un passage direct entre la Maison de la Ville et la Comédie pour éviter au Roi d'emprunter la rue du Poids de l'huile.

Ce n'est qu'en 1670 que la scène fut définitivement installée et que furent construites des loges pour les Capitouls.

Dans l'ancienne salle du Jeu de Paume, rue Montardy (où se trouve actuellement le cinéma Utopia), s'ouvrit en 1687 une Académie royale de Musique selon le modèle existant alors à Paris. Le genre des spectacles proposés était inhabituel. Il fit scandale et de tumultueux « escoliers » provoquèrent l'interruption des représentations et, en réponse aux sollicitations de l'Église, les chanteurs furent mis sous protection royale en 1716.

Le 4 janvier 1724, le conseil de la Ville émet le vœu de voir s'élever un théâtre digne de Toulouse. On souligne alors *« la nécessité indispensable qu'il y a de faire construire une salle pour le spectacle dans cette ville, attendu que celle qui est au logis de l'Écu n'est point spacieuse, ce qui serait d'un grand ornement »*.

# La Salle du Jeu de spectacle

1737 - 1786

Suivant les plans de Guillaume Cammas, peintre et architecte de l'Hôtel de Ville, la Salle du Jeu de spectacle, d'inspiration italienne, est livrée le 11 mai 1737 et placée sous la direction de Mademoiselle Marie-Anne Desjardins, directrice de l'Opéra.

La salle est équipée d'une machinerie de décors très complexe en partie due au sieur Valois spécialement venu de Rouen, « un des meilleurs machinistes du royaume ».

667 personnes peuvent y prendre place et l'on joue tous les soirs.

Si l'opéra-comique remporte tous les suffrages, la tragédie lyrique, puis plus tard le grand opéra, n'y trouvent pas vraiment leur public. Cependant, on peut-être sûr qu'y furent donnés *Atys* de Lully ou *la Médée* de Charpentier.

Les représentations d'opéra dépendaient de toute façon des chanteurs que l'on pouvait trouver et si les troupes disposaient souvent de voix pour les opéras-comiques, elles étaient moins riches en chanteurs d'envergure suffisante pour se lancer dans le répertoire plus « sérieux ».

Les spectateurs étaient assez agités. Certes, ils n'assistaient pas au spectacle dans des conditions très confortables : la salle était sombre et la chaleur suffocante. Les tumultes y abondaient, malgré les édits municipaux destinés à y faire régner l'ordre.

Le répertoire évoluait très vite et se renouvelait sans cesse : dans le répertoire des années 1780, on ne trouvera presque plus aucune œuvre de plus de vingt ans. Chaque jour, on donnait une œuvre théâtrale, un opéra et un ballet.

Une saison se composait d'environ 90 œuvres lyriques différentes par an, pastorales, vaudevilles, opéras bouffons, opéras-comiques, comédies, comédies lyriques et tragédies.

Les grands triomphateurs du temps étaient ceux-là même qui étaient applaudis Salle Favart à Paris, édifice consacré temple de l'opéra-comique, abritant aujourd'hui l'institution appelée Théâtre national de l'Opéra-comique en hommage à cette vocation initiale.

La tragédie est quasiment absente du répertoire. Notons qu'*Alceste* de Gluck eut la faveur de trois représentations en 1786.

# Le Théâtre de la République

1795 - 1800

## **Faste de la période révolutionnaire**

Si la Révolution amena de réels changements, elle fut d'abord pour le théâtre une période de bilan et d'inventaire.

Les 17 et 26 fructidor de l'an III (septembre 1795), on fit paraître de nouveaux États des habits et des accessoires et États des décorations, qui nous montrent le faste des productions, dont les chars, tombeaux, pyramides et palais en tous genres. Le théâtre fut rebaptisé Théâtre de la République.

## **Le répertoire**

On y donnait certes les mêmes œuvres mais maintenant assorties d'hymnes patriotiques, entonnés à toutes les représentations. La censure chassa du répertoire toute pièce «propre à troubler la tranquillité publique, à dépraver l'esprit républicain et à réveiller l'amour de la royauté». Mais, à la fin du siècle, le Théâtre de la République va connaître une grave crise.

## **La concurrence républicaine**

En 1793 s'ouvre en effet un nouveau théâtre sur la même Place du Capitole, à l'entrée de la rue Romiguières et dans les bâtiments du collège Saint-Martial. On lui donna le nom de Théâtre de la Liberté et de l'Égalité, mais les Toulousains, peu républicains, préféraient la nommer alors Salle Saint-Martial. Évidemment, la nouveauté des lieux lui assura un succès immédiat.

En outre, la Salle du Capitole se dégradait de plus en plus et les actionnaires de Saint-Martial firent tout pour qu'elle soit fermée. Elle le fut en effet en 1800.

Sept ans plus tard, c'est l'état de sa rivale qui était devenu préoccupant et le Conseil Municipal se soucia de la réouverture de l'ancienne salle. Pourtant, Saint Martial assura les représentations pendant plus de dix ans encore, le temps pour la ville d'édifier un nouveau Théâtre du Capitole, troisième du nom...

# La naissance d'un temple du bel canto

La salle de 1817

C'est en ce début de 19<sup>e</sup> siècle que se posa pour la première fois la question de l'emplacement du théâtre.

Fallait-il toujours le reconstruire dans l'enceinte de l'Hôtel de Ville, malgré l'exiguïté des lieux ou chercher un autre endroit ?

On laissa traîner les choses et à la Restauration, on décida de rebâtir le théâtre à la même place.

La salle put ouvrir le 1<sup>er</sup> octobre 1818 avec *Les jeux de l'amour et du hasard* et *Le souper de Madelon*. Elle contenait maintenant 950 places.

Ayant coûté très cher, elle ne donna pourtant pas satisfaction.

Améliorée en 1819, 1820, 1822, en 1830 où l'on tenta d'épuiser les eaux souterraines, elle fut entièrement réaménagée en 1835. C'est une salle qui pourtant abrita ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui l'Âge d'Or du Capitole.

En ces grandes années du romantisme, Toulouse s'attira vite une réputation de foyer du bel canto.

Quelques témoignages de l'époque nous la feraient presque confondre avec quelque vision de Naples...

*«À Toulouse, vous n'avez qu'à parcourir les rues, par une belle soirée d'été, pour entendre des concerts ravissants. Ce sont des ouvriers illettrés, tailleurs, maçons, qui répètent en chœur les plus beaux motifs de Rossini, Weber et de Meyerbeer, avec une précision et un accent qui feraient honneur aux meilleurs musiciens. Le théâtre est leur école. »*

(Le Temps, 4 septembre 1833)



# Les trois débuts : la police du spectacle

Le public que l'on sait passionné et impulsif, n'obéissant qu'à son instinct, s'impose très vite en tant que véritable propriétaire du sanctuaire de l'art lyrique. N'est-il pas étonnant de le voir alors présider à la destinée de son théâtre ?

Durant l'Âge d'Or du Capitole, les chanteurs étaient engagés pour la saison. Ils devaient réussir la difficile mise à l'épreuve que l'on appelait alors « Les Trois débuts ». Ils devaient faire leurs preuves dans trois rôles différents au début de la saison. Et dans bien des cas, ils n'arrivaient pas au bout de la première représentation.

La police n'est jamais bien loin et, plus d'une fois, la justice s'est chargée d'imposer l'issue des conflits.

Au début de la saison 1847, le directeur du théâtre, Monsieur Prud'homme, s'adresse ainsi à ses abonnés :

*« Maintenant, c'est à l'impartialité et surtout au tact si fin du public pour apprécier le vrai mérite que je m'adresse, en le suppliant d'apporter dans son jugement la sévérité nécessaire à la réussite de mon entreprise et à l'intérêt de ses plaisirs, ainsi que la justice qui en deviendra la garantie. Confiant dans cette justice et dans cette impartialité que je réclame, mes artistes se présenteront à vous, Messieurs, sous la seule égide de leur talent, aucune coterie, aucun soutien complaisant ne viendront à leur aide ; c'est au public qu'il appartiendra de les juger. »*

Les soirées dont nous avons gardé l'écho brossent un portrait bien optimiste de Monsieur Prud'homme. Le public ne connaissait guère l'impartialité et ne faisait que rarement usage de « son tact si fin ».

La Police du spectacle, signée par le maire de la Ville en 1834, est plus réaliste :

Art. 30. Tout individu qui troublera le bon ordre, soit pendant les représentations, soit durant les entractes, par des cris, des éclats bruyants, des sifflets, des provocations ou autres actes quelconques de tumulte et de désordre sera arrêté et conduit à la Mairie, pour être détenu administrativement, sans préjudice des poursuites qui seront dirigées contre lui devant les tribunaux.

Et tout cela pour un contre ut mal placé...

Art.31. Si le tumulte devenait général ou considérable, de telle sorte qu'il empêchât les acteurs de continuer à jouer la pièce, le commissaire de police au spectacle, dévêtu de son écharpe, invitera le public au silence. Si le bruit ne cesse point, il fera baisser le rideau. Il adressera alors une seconde invitation au public pour obtenir le silence. Si le bon ordre ne se rétablit pas, il sommera les spectateurs de se retirer. En cas de refus après une troisième sommation, il fera évacuer la salle par la force armée et arrêter tous ceux qui opposeraient de la résistance ou qui entretiendraient le désordre. »

# Une glorieuse école de chant

1820- 1878

C'est dans le répertoire du grand opéra français que s'illustrera, pendant toute la deuxième partie du siècle, la renommée de l'école toulousaine de chant.

L'ouverture du Conservatoire en 1820 a permis de faire surgir toute une génération de chanteurs d'exception.

Evoquons les plus célèbres : Merly d'abord, né à Toulouse en 1828, et qui fit ses débuts à l'Opéra de Paris en 1851 dans le rôle de Marcel des Huguenots.

La légende veut que l'étendue de sa voix ait été à peu près illimitée.

Comédien plus hésitant, Roudil était, lui, le plus pur et musical baryton que l'on puisse imaginer. Mais la plus romanesque des légendes est celle de Victor Capoul, ténor exquis mais surtout bourreau des cœurs et idole de toute une génération de dames. Il était né à Toulouse en 1839 et fut engagé à l'Opéra-Comique où il triompha dans Roméo et Juliette ou La Damme blanche. Sa carrière le mena en Russie, à Covent Garden et à New York.

Il faut se souvenir également des frères Boyer : Justin, basse chantante qui présida longtemps aux destinées du Théâtre et Frédéric, baryton d'opéra-comique.

Enfin, il faut évoquer le fabuleux personnage de Pedro Gailhard : né lui en 1848, il fut l'une des plus belles voix de basse chantante jamais entendues. Après ses premiers pas à l'Opéra-Comique, il débuta à l'Opéra dans Méphisto de Faust en 1871. Son Leporello de Don Giovanni lui valut les ovations les plus délirantes. Mais Pedro Cailhard fut aussi de 1884 à 1907 le directeur de l'Opéra.

Cependant, le bâtiment était réputé trop peu fiable et les décennies se suivirent, marquées par d'interminables débats au sujet du meilleur emplacement possible. La peur d'un incendie persuada la municipalité de fermer le théâtre le 1er juin 1878.

La crainte, toutefois, de voir la place du Capitole moins animée et l'impossibilité de trouver un terrain suffisamment grand dans le centre firent qu'une fois de plus on décida de le reconstruire dans l'Hôtel de Ville.

# Une histoire heureuse

## La salle de 1880

Les travaux d'une nouvelle salle commencèrent assez vite. On fit appel à l'architecte Dieulafoy et à son assistant Thillet. Pour la décoration, on fit travailler les artistes locaux : Ponsin-Andarahy, Laporte et Maurette pour la sculpture, Bernard Bénézet pour la peinture du plafond.

La salle fut inaugurée le 1<sup>er</sup> octobre et sembla presque trop luxueuse : toute d'or parée, elle était une vraie bonbonnière, éclairée par un somptueux lustre de trois becs.

Pendant les vingt dernières années du siècle, le Capitole vécut une histoire mouvementée, mais heureuse.

Réunir une troupe de chanteurs absolument satisfaisante était la première - et presque la seule - mission des innombrables directeurs qui se succédèrent. L'exigence du public faisait de ce défi une gageure impossible. Le théâtre vivait cependant en quelque sorte de sa vie propre.

En cette période si faste pour l'opéra, chaque année apportait son lot de nouveautés, nouveaux Verdi, ouvrages de Delibes, Bizet, Massenet, Gounod, Reyer ou Saint-Saëns.

En 1 885, on remonta le Freischutz de Weber qui n'avait pas été donné depuis 35 ans ! La dernière décennie du siècle vit la fièvre wagnérienne s'emparer du Capitole.

En 1891, le Capitole acheta à Lamoureux les costumes de la malheureuse production de Lohengrin de L'Éden Théâtre. Les représentations données par la troupe se passèrent le mieux du monde et l'encouragèrent à monter les autres opéras : Tannhäuser en 1 892, Le Vaisseau fantôme en 1893.

Quant aux premières années du siècle, sous la direction de Justin Boyer, elles virent les immédiats succès de Puccini - on y donna Manon Lescaut avant Paris, André Chénier de Giordano, Louise de Charpentier et le Chemineau de Leroux. Comme nous l'avons dit à propos de Pedro Cailhard, les grands chanteurs du Palais Carnier venaient régulièrement au Capitole : entre autres, Marie Delna vint chanter Samson et Dalila en 1908 et Delmas vint donner Thaïs et Faust.

Un premier concours de ténor, organisé par La Dépêche de Toulouse et le journal Musica eut lieu en 1908 sous la présidence de Pedro Gailhard. Ce concours posait ainsi les fondations du Concours International de Chant qui allait naître en 1954 sous l'égide de la Ville.

# Le siècle du renouveau

## La salle de 1923

Le 10 août 1917 survint l'incendie tant redouté pendant tout le 19<sup>e</sup> siècle.

L'incendie du théâtre et la guerre changèrent définitivement les mentalités : l'esprit de troupe commença à décliner, les artistes se produisirent de plus en plus au cachet et la tradition des Trois débuts se perdit.

Enfin, en novembre 1923, le Capitole fit sa réouverture avec les Huguenots et Manon. Le goût du public n'avait pas changé : il aimait le grand répertoire français, Wagner, et à peu près tout le répertoire italien de Rossini à Puccini. Mais sous la direction de Maurice Carrié, le répertoire ne cessait de s'élargir.

Celui-ci, dont les rôles principaux étaient de moins en moins confiés à la troupe, voyait la venue de quelques-uns de dieux de l'époque tels qu'Henri Saint-Cricq mais aussi Ninon Vallin, Suzanne Balguerie, Marcelle Bunlet, Lotte Schône, Eide Noréna ou Vanni Marcoux qui repris Boris.

Pour s'attirer les faveurs du public, Combaux et Cadayé avaient fait entrer dans la troupe des artistes tels que Germaine Feraldy, César Vezzani, José Luccioni, le Toulousain Antonin Trantoul, Paul Cabanel, André Pernet.

Mais ils avaient également négocié la venue en représentation d'Henri Saint-Cricq dans Samson et Dalila et Georges Thill dans Lohengrin et Hérodiade.

Jenny Tourel et José Luccioni s'affrontaient dans Carmen. Le baryton Pierre Nougaro fait aussi sa première apparition sur la scène du théâtre dans Rigoletto.

Pendant la guerre, la vie du théâtre fut moins frénétique mais les représentations ne cessèrent pas.

Pourtant tout un âge de l'opéra, à Toulouse comme en Europe, sombra dans la guerre. Une nouvelle génération de musiciens émergeait, qui ne connaîtrait plus les frontières et ferait des opéras de la planète une seule et même maison. C'est sans regret que l'on se débarrassa de l'ancienne salle et l'on en bâtit une nouvelle, sobre et élégante, bien plus moderne, symbole d'un temps où la modernité était le maître mot.

## De l'après-guerre à nos jours

Durant les années 1950, le directeur et ténor de son état Louis Izar, ainsi que le maire de Toulouse Raymond Badiou, lui-même proche de Wieland Wagner, petit-fils de l'illustre compositeur, rendent possible la venue des productions de Bayreuth.

Des interprètes exceptionnels se succèdent sur la scène du Capitole, tels Martha Mödl, Leonie Rysanek, Hans Hotter, Wolfgang Windgassen, Max Lorenz et la jeune Anja Silja.

Parallèlement des créations in loco non moins inoubliables voient le jour, telle La Voix humaine de Francis Poulenc en 1959, avec Denise Duval et le chef d'orchestre Georges Prêtre.

Le Théâtre du Capitole ne renie pas pour autant ses attaches belcantistes et le goût de son public pour l'opérette.

En 1967, le metteur en scène Gabriel Couret prit la succession de Louis Izar et engagea l'année suivante un tout jeune chef d'orchestre, Michel Plasson.

En 1973, celui-ci devient directeur artistique du Théâtre du Capitole.

Durant les saisons suivantes, on joue des œuvres réputées difficiles de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, tels Elektra. Wozzeck.

Michel Plasson demeure surtout l'homme qui a donné une formidable impulsion à l'orchestre, ayant reçu le label « national » en 1980.

En 1981, le baryton Jacques Doucet prend la direction du théâtre, poste qu'il conserve jusqu'en 1991. En 1991, Nicolas Joël devient directeur artistique du Théâtre du Capitole.

Des spectacles comme Faust, Thaïs, Le Trouvère ou la création mondiale de Montségur de Marcel Landowski ont tissé des liens extrêmement forts entre le metteur en scène et le théâtre.

Dès lors, Nicolas Joël se donne pour mission de diversifier le répertoire et de donner une nouvelle impulsion à la programmation.

Aux côtés des œuvres du répertoire, il a tenu à montrer des œuvres rares comme Béatrice et Bénédicte de Berlioz ou les opéras de Berg, Chostakovitch, Janacek et Britten.

En mars 1997, le Capitole rend hommage à l'un des compositeurs d'opéras les plus prolifiques de l'après-guerre, Hans Werner Henze, avec son Prince de Hambourg d'après Kleist.

À partir de cette période de nombreux metteurs en scène très différents tels qu'Antoine Bourseiller, Pet Halmen, Jérôme Savary, Christoph Marthaler, tous assistés des plus grands décorateurs du moment, créent des productions marquantes.

La liste des grands noms du chant invités au cours des deux dernières décennies serait trop longue à dresser.

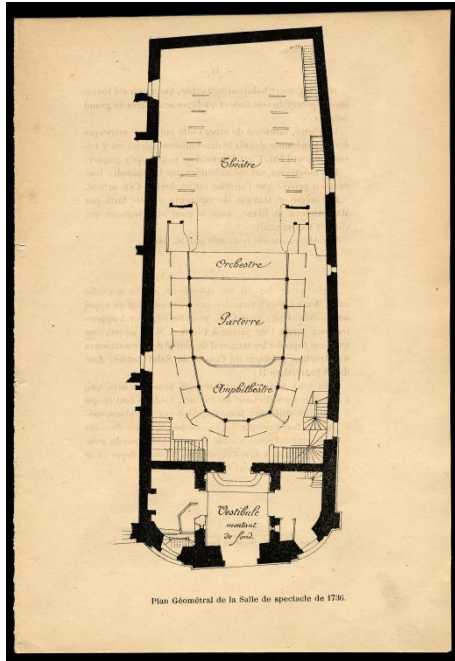
Notons entre autres les débuts de Roberto Alagna et Marcello Alvarez, mais aussi les grandes « stars » comme Janice Baird, Nathalie Dessay, Thomas Hampson.

C'est dans la pleine conscience d'une tradition d'exigence et de qualité que Frédéric Chambert prend la direction de l'institution en septembre 2009.

Les productions lyriques sont signées de grands noms du théâtre et de la mise en scène d'opéra, tels Jorge Lavelli, Dominique Pitoiset, Laurent Pelly et Daniele Abbado, ou bien de la performance et de la danse contemporaine tel Christian Rizzo.

Des chanteurs de renom à la carrière internationale servent un répertoire diversifié, parmi lesquels Klaus Florian Vogt, Ricarda Merbeth, Stéphanie d'Oustrac, Susan Bullock, Jane Archibald, Marjana Lipovsek, Chris Merritt, Carmen Giannattasio, Nicolas Cavallier, Marie-Ange Todorovitch.

# Des documents précieux ... quelques exemples



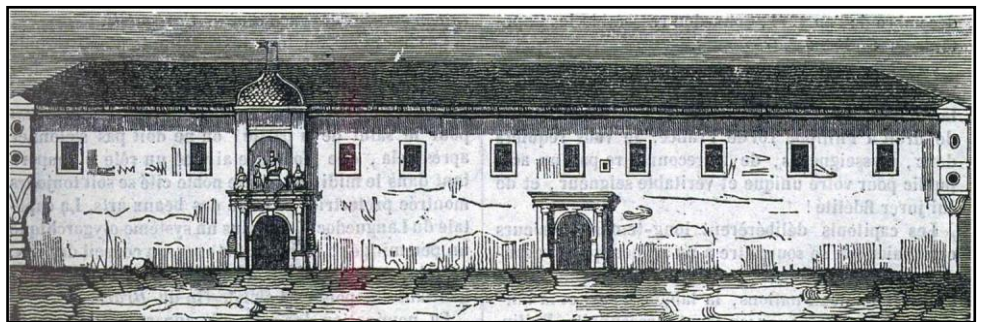
« Plan géométral de la salle de spectacle de 1736 »

Lithographie

Extr. de Connac (E.), *Notice sur les salles de spectacles de Toulouse avec les dessins des principaux motifs de sculpture et une vue générale de la salle*, Toulouse, imprimerie Douladoure - Privat, 1880

« L'ancien Capitole de  
Toulouse » d'après un  
dessin de J. M. Cayla

Musée Paul-Dupuy de  
Toulouse





Police du spectacle (1823)  
Crédit Musée Paul Dupuy

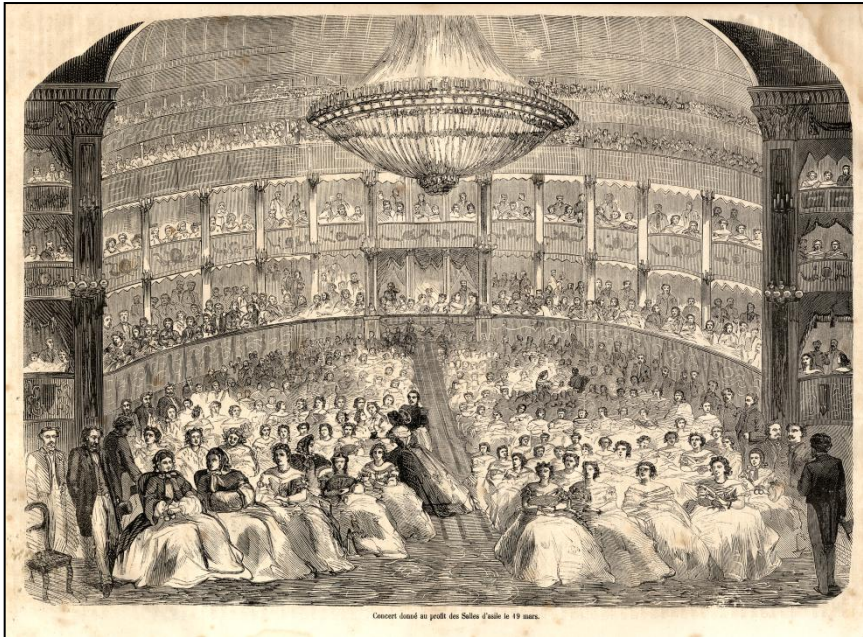


Arrêté concernant les débuts  
des artistes au Théâtre du Capitole  
28 septembre 1882  
Théophile Huc, maire de Toulouse  
Crédit Archives municipales



« Robert le diable », 1<sup>er</sup> acte  
Lithographie  
Crédit Musée Paul Dupuy





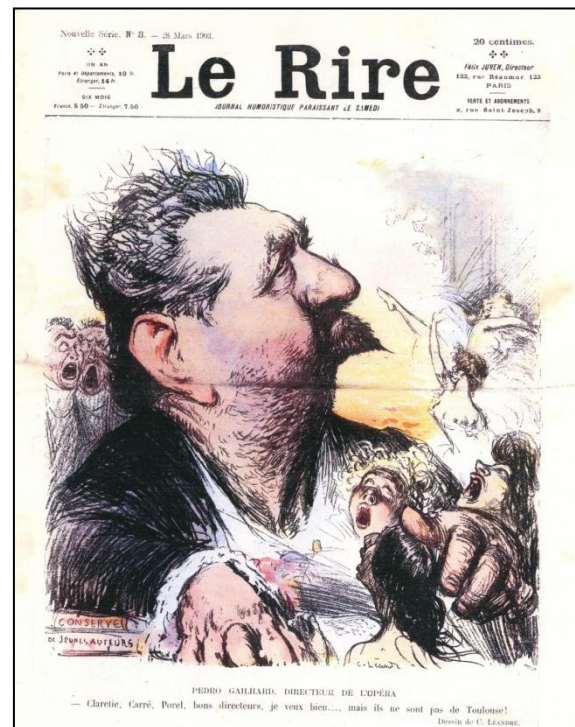
**Concert donné au profit  
des salles d'asile le 19 mars 1853**  
Lithographie – Extr. du journal *L'illustration du midi*  
Crédit Archives municipales



**Victor Capoul, ténor**  
Dans le rôle de Narghil dans *Saïd*  
Crédit Musée Paul Dupuy



**M. Frédéric BOYER, baryton**  
Directeur du Théâtre du Capitole de 1898 à 1901  
Crédit M. Lucien Ramplon



**Pédro Gailhard, basse chantante**  
Directeur de l'Opéra de 1884 à 1907  
« Le rire », Le journal humoristique  
paraissant le samedi  
Crédit M. Lucien Ramplon



Marie Charbonnel, *mezzo soprano*

Crédit M. Lucien Ramplon

RAMIEUX, *basse chantante*



Créateur du rôle du père dans *Louise*

Crédit M. Lucien Ramplon



Pierre Nougaro, *baryton*

Crédit M. Lucien Ramplon



Gabriel Tournier, *ténor*

Dans le rôle de Sigurd

Crédit Archives municipales





**Michel Strogoff au Théâtre du capitolé**  
18 octobre 1896  
Crédit Archives municipales



**File d'attente devant le Théâtre du capitolé**  
1889/1890 - Crédit Archives municipale

# Costumes, perruques et accessoires

## *une liste par opéra*

OPERAS	Mannequins	Costumes	Accessoires	Perruques	Autres
<b>Maitres chanteurs de Nuremberg</b>	1 femme	Choriste Femme	Appareil photo sur pied du 1er acte	2 perruques du 19 <sup>e</sup> siècle	Maquette des décors
<b>Don CARLO</b>		Série de Fraises et de galettes pour les costumes d'hommes	Bagues et sceptre		Croquis et dessins des costumes
<b>Couronnement de Poppée</b>	1 femme	Robe de Poppée paillette rouge (Marylin)		1 Perruque blonde Marylin	
<b>Lucia du Lammermoor</b>		3 robes de choristes		1 Poignard	Croquis et dessins des costumes
<b>Barbier de Séville</b>		1 Veste homme richement décorée		1 d'homme et 1 de femme 18 <sup>e</sup>	
<b>Eugène Onéguine</b>		Série de 6/8 costumes de danseuses sur portant		2 perruques de femme de cette époque	
<b>Elixir d'amour</b>		Robe d'Adina (Mariage final)+ Dulcamara	Un paravent, une petite auto et un vélo	1 ou 2 perruques de femme de l'époque	Croquis et dessins des costumes
<b>Rigoletto</b>	1 homme	le Costume noir de Rigoletto	Epées et Poignards		
<b>Chapeau de paille d'Italie</b>	1 femme	1 robe de mariée			
<b>Carmen</b>		1 veste de Matador et son chapeau			

# La liste des extraits audio & vidéo

## Extrait N°1

**1642 - LE COURONNEMENT DE POPPEE** – *Claudio MONTEVERDI*

Mise en scène Nicolas JOEL

Décors Ezio FRIGERIO

Costumes Franca SQUARCIAPINO

Direction musicale Christophe ROUSSET

Sophie KOCH (Néron) - *Mezzo Soprano*

Anne-Catherine GILLET (Poppée) - *Soprano*

Ruth ROSIQUE (Drusilla) - *Soprano*

Max-Emmanuelle CENCIC (Otton) – *Contreténor*

## Extrait N°2

**1773 - HIPPOLYTE ET ARICIE** – *Jean Philippe RAMEAU*

Mise en scène Ivan ALEXANDRE

Décors ANTOINE FONTAINE

Costumes Jean-Daniel VUILLERMOZ

Direction musicale Emmanuelle HAÏM

Les concerts d'Astrée

Stéphane DEGOUT (Thésée) – *Basse*

Jennifer HOLLOWAY (Diane) – *Soprano*

## Extrait N°3

**1787 - DON GIOVANNI** – *Wolfgang Amadeus MOZART*

Mise en scène Brigitte JAKUES-WAJEMAN

Décors et costumes Emmanuel PEDUZZI

Direction musicale Günter NEUHOLD

Gudjon OSKARSSON (Le Commandeur) – *Basse*

Ildebrando D'ARCALGELLO (Don Giovanni) – *Basse*

David BIZIC (Leporello) – *Basse*

## Extrait N°4

**1791 - LA FLÛTE ENCHANTEE** – *Wolfgang Amadeus MOZART*

Mise en scène Nicolas JOEL

Décors Emmanuelle FAVRE

Costumes Gérard AUDIER

Direction musicale Claus Peter PLOR

Anne Catherine GILLET (Papagena) - *Soprano*

Markus WRBA (Papageno) – *Baryton*

## Extrait N°5

**1816 - LE BARBIER DE SEVILLE** – *Gioacchino ROSSINI*

Mise en scène Arnaud BERNARD

Décors Nicolas de LAJARTE

Costumes Gérard AUDIER

Direction musicale Claudio DESDERI

Boris STATSENKO (Figaro) - *Baryton*

Fernand BERNADI (Don Basilio) – *Basse*

## Extrait N°6

**1826 - OBERON** – *Carl Maria von WEBER*

Mise en scène Daniele ABBADO

Décors Angelo LINZALATA

Costumes Giada PALLONI

Direction musicale Rani CALDERON

Klaus Florian VOGT (Sire Huon de Bordeaux) – *Ténor*

Roxana COTANTINESCU (Fatima) – *Soprano*  
Ricarda MERBETH (Rezia) – *Soprano*

**Extrait N°7**

**1832 – L'ÉLIXIR D'AMOUR** – *Gaetano DONIZETTI*

Mise en scène Arnaud BERNARD  
Décors et costumes William ORLANDI  
Direction musicale Paolo ARRIVABENI  
Giuseppe FILIANOTTI (Nemorino) – *Ténor*  
Inva MULA (Adina) – *Soprano*

**Extrait N°8**

**XXXX – ROMEO ET JULIETTE** – *Charles Gounod*

Mise en scène Nicols JOEL  
Décors et costumes Carlo TOMMASI  
Direction musicale Michel PLASSON  
Roberto ALAGNA (Roméo) – *Ténor*  
Léontina VADUVA (Juliette) – *Soprano*

**Extrait N°9**

**1851 – RIGOLETTO** – *Giuseppe VERDI*

Mise en scène Nicols JOEL  
Décors et costumes Carlo TOMMASI  
Direction musicale Marco ARMILIATO  
Jean-Philippe LAFONT (Rigoletto) – *Baryton*

**Extrait N°10**

**1859 – FAUST** – *Charles GOUNOD*

Mise en scène Nicols JOEL  
Décors Ezio FRIGERIO  
Costumes Franca SQUARCIAPINO  
Direction musicale Emmanuel PLASSON  
Inva MULA (Marguerite) – *Soprano*

**Extrait N°11**

**1865 – TRISTAN ET ISOLDE** – *Richard WAGNER*

Mise en scène Nicols JOEL  
Décors Ezio FRIGERIO  
Costumes Franca SQUARCIAPINO  
Direction musicale Pinchas STEINBERG  
Janice BAIRD (Isolde) – *Soprano*  
Alan WOODROW (Tristan) – *Ténor*

**Extrait N°12**

**1870 – LES WALKYRIES** – *Richard WAGNER*

Mise en scène Nicols JOEL  
Décors Ezio FRIGERIO  
Costumes Franca SQUARCIAPINO  
Direction musicale Pinchas STEINBERG

**Extrait N°13**

**1875 – CARMEN** – *Georges BIZET*

Mise en scène Nicols JOEL  
Décors Ezio FRIGERIO Costumes Franca SQUARCIAPINO  
Direction musicale Günter NEUHOLD  
Béatrice URIA-MONZON (Carmen) – *Mezzo Soprano*

**Extrait N°14**

**1881 – LES CONTES D'HOFFMANN** – *Jacques OFFENBACH*

Mise en scène Nicols JOEL  
Décors Ezio FRIGERIO  
Costumes Franca SQUARCIAPINO  
Direction musicale Yves ABEL Désirée RANCATORE (Olympia) – *Soprano*

**Extrait N°15**

**1896 - LA BOHEME** - *Giacomo PUCCINI*  
Mise en scène et décors Dominique PITOISET  
Costumes Nathalie PRATS  
Direction musicale Niksa BAREZA  
Carmen GIANNATTASIO (Mimi) - *Soprano*  
Teodor Ilincai (Rodolfo) - *Ténor*

**Extrait N°16**

**1909 -ELEKTRA** - *Richard STRAUSS*  
Mise en scène Nicolas JOEL  
Décors et costumes Hubert MONLOUP  
Direction musicale Alain LOMBARD  
Janice BAIRD (Elektra) - *Soprano*

**Extrait N°17**

**1912 - PIERROT LUNAIRE** - *Arnold SCHÖNBERG*  
Mise en scène Christian RIZZO  
Décors et costumes Frederic CASANOVA  
Direction musicale Alain ALTINOGLU  
Anja SILJA - *Soprano*

**Extrait N°18**

**1921 - KATIA KABANOVA** - *Leos JANACEK*  
Mise en scène Christoph MARTHALER  
Décors et costumes Anna VIEBROCK  
Direction musicale Sylvain CAMBRELING  
Angela DENOKE (Katia Kabanova) - *Soprano*

**Extrait N°19**

**1930 - GRANDEUR ET DECADENCE DE LA VILLE DE MAHAGONNY** - *Kurt WEILL*  
Mise en scène et costumes Laurent PELLY  
Décors Barbara de LIMBURG  
Direction musicale Ivan VOLKOV  
Valentina FARCAS (Jenny Hill) - *Soprano*  
Nicolai SCHUKOFF (Jim Mahoney) - *Ténor*

**Extrait N°20**

**1957 - LA VOIX HUMAINE** - *Francis POULENC*  
Mise en scène Christian RIZZO  
Décors et costumes Frederic CASANOVA  
Direction musicale Alain ALTINOGLU  
Stéphanie D'OUSTRAC - *Soprano*

**Janvier 2011 - Les voies du Capitole**

Documentaire réalisé par les élèves de l'Ecole de Journalisme de Toulouse lors de la nouvelle production « Les fiançailles au couvent » de Serge PROKOFIEV

# LA MAISON OPERA

## LES METIERS DE L'OPERA

### Le directeur artistique

Un directeur de théâtre est nommé pour 3 années consécutives afin de définir la programmation et de choisir tous les artistes qui se produiront pour chaque représentation (chef d'orchestre, metteur en scène, décorateur, costumier, luminariste, chanteurs, danseurs ...). Il dirige également toutes les équipes artistiques du théâtre, choristes, danseurs, régisseurs....

### L'administrateur général

Il est nommé par la municipalité dirigeante de la ville dont dépend le théâtre, pour gérer le budget annuel alloué au fonctionnement de la maison.

Il négocie et établit les contrats avec les artistes invités et titulaires du théâtre.

Il fixe le nombre de représentations par ouvrage et établit le prix des places et des abonnements.

Ces deux directeurs travaillent en étroite collaboration sur le choix des ouvrages qui forment une programmation, la gestion et le choix du personnel et des artistes invités.

Ces deux directeurs sont aidés et secondés par une ou plusieurs **attachées de directions** qui ont les responsabilités d'assistante et de conseil si besoin est.

### Le directeur technique

Il peut également être appelé « régisseur technique ».

Il dirige tout le personnel technique du théâtre (machinistes, accessoiristes, éclairagistes, couturiers) ainsi que les ateliers de fabrication.

### Les chœurs

Le chœur du Capitole est constitué de 42 chanteurs professionnels dirigés par un chef de chœur et un régisseur. Pour toutes les répétitions ils sont accompagnés par un pianiste. Toute cette équipe participe à l'ensemble des ouvrages lyriques présentés par le Théâtre ainsi qu'à certains concerts de l'Orchestre National.

### Le ballet

35 danseurs professionnels venant de tous horizons font partie du personnel permanent du Théâtre du Capitole. Ils interprètent régulièrement les plus grands ballets du répertoire classiques, néoclassiques ou contemporains.

Pour orchestrer l'ensemble des répétitions, un régisseur, un maître de ballet et un pianiste/accompagnateur travaillent quotidiennement sous la direction du directeur de la danse.



Le personnel du plateau se compose d'équipes artistiques et techniques. Chacune d'entre elles opère sous la directive de leur chef de service, orchestré par le régisseur général du spectacle.

Détaillons chacun de ces métiers :

- Les régisseurs généraux,
- Les machinistes,
- Les éclairagistes,
- Les sonorisateurs,
- Les accessoiristes,
- L'habillement,
- Les perruquiers et maquilleurs.

### Les régisseurs généraux

Egalement appelés « directeurs de scène », ils s'attachent à la discipline et à la rigueur de travail de chaque artiste. Ils sont aussi « organisateurs » dans le sens où ils conçoivent les plannings mensuels, hebdomadaires et journaliers des répétitions pour chaque ouvrage. Ce travail de gestion et d'organisation du temps et des lieux se fait en collaboration avec les services techniques et artistiques. Parmi leurs diverses responsabilités, ils doivent trouver et recruter les figurants, suivre toutes les répétitions et être à même de prendre des décisions extrêmes pour le bon fonctionnement du spectacle.

### La machinerie

Une fois terminés, les décors sont démontés et transportés des ateliers de fabrication au Théâtre du Capitole. Ils sont directement amenés à l'arrière de la scène et répartis sur trois espaces; sur les deux côtés cour et jardin et à la face de la scène. Selon les caractéristiques du décor, les éléments sont montés suivant un plan très précis établi par le décorateur. L'équipe de machinistes travaille sur le plateau ou sur les passerelles placées dans les cintres. Ils interviennent parfois sur le décor afin de mieux l'adapter aux normes de la scène mais ils interviennent surtout lors des changements de décor durant les représentations. Ils appuient et chargent les décors, font apparaître et disparaître les acteurs par des systèmes de poulies ou de moteurs.

### La lumière

La lumière occupe une place extrêmement importante dans le rendu du spectacle. La création de la lumière pour un spectacle est réalisée par un luminariste invité ou appartenant au théâtre. Au préalable, l'éclairagiste prépare l'implantation de divers projecteurs en fonction de la scène et des effets recherchés. La lumière est généralement filtrée par des films colorés appelés gélatines. Chaque appareil, source de lumière ou série de projecteurs possède un circuit qui lui est propre, ce dernier relié à un ordinateur appelé « jeu d'orgue ». Après les réglages, on réalise les différentes ambiances d'éclairage et chaque effet. Le régisseur général appellera chaque effet en se basant sur sa partition de musique.

### Le son

Pour une production d'opéra, les spectateurs bénéficient de l'acoustique de la salle et perçoivent le son direct et naturel de l'orchestre et des chanteurs. Sur scène et en coulisses, Les artistes ont impérativement besoin d'avoir un « retour/son » pour leur permettre d'entendre l'orchestre de manière homogène et dans l'ensemble du décor.

### **Les accessoires**

Si les machinistes s'attachent aux décors, les accessoiristes sont fabricants et responsables du « petit mobilier », tables, chaises, fauteuils, vases, couverts, fleurs ....

Tout ce que les artistes manipulent en scène et qui n'est pas fixe est de l'ordre de l'accessoire. Ils ont également la charge de la fabrication de certains éléments comme les épées et leurs fourreaux, la tapisserie des fauteuils ....

### **L'habillement**

Ce service est chargé de préparer, retoucher et répartir dans les loges tous les costumes.

Quand les productions proviennent d'autres théâtres, les habilleuses adaptent les costumes aux mesures des artistes. Elles s'occupent aussi de l'habillement des artistes et des figurants.

Un nettoyage et une remise en état sont effectués après chaque représentation. En moyenne, 50 à 80 costumes sont utilisés pour un opéra.

### **Les perruquiers et maquilleurs**

Les perruques peuvent être fabriquées d'après des maquettes dessinées par le costumier ou seulement basées sur l'époque choisie pour l'ouvrage.

Elles sont réalisées avec de vrais cheveux ou des faux selon l'aspect final souhaité, tous noués et tissés sur une base de tulle. Le jour du spectacle les perruquiers sont présents avant, pendant et après le spectacle pour poser, surveiller et ranger tout le matériel.

Le maquillage permet de rendre visible de loin les traits du visage et accentue leurs expressions. Dans certains cas, il caractérise le rôle du personnage.

# LE PARCOURS D'UNE PRODUCTION

La création d'une nouvelle production passe par des étapes indispensables à la bonne évolution d'un projet.

Un nouveau spectacle, c'est en premier lieu une équipe créatrice choisie par le metteur en scène en accord avec la direction du théâtre.

Constituée du metteur en scène, du décorateur, du costumier et du luminariste, cette équipe conçoit, d'un commun accord, l'image générale de la production avant de la présenter au directeur artistique du théâtre et au directeur technique.

Il s'agit ce jour là de « la remise des maquettes ».

Par la suite, une première rencontre générale réunira les divers chefs de services qui, d'un point de vue purement technique, évalueront la faisabilité du projet, son adaptation au théâtre et son coût.

## **Pour les décors.**

Une maquette en trois dimensions réalisée au 1/50° est fabriquée par l'assistant du décorateur avec des matériaux tels que le bois, le carton, le papier ou le polystyrène afin de donner un aperçu de la scénographie, ses changements, ses impératifs techniques et artistiques.

Cette approche aboutit à l'estimation des besoins en matériels et du temps nécessaire à la réalisation.

Parallèlement à ces maquettes dessinées et/ou construites en volume, des plans, de face et en coupe, donnent les dimensions précises de chaque élément, tenant compte de celles de la cage de scène.

Les données étant posées et acceptées, la fabrication peut commencer dans chacun des ateliers.

## **Pour les costumes,** le parcours est le même.

Le costumier fait valider ses épreuves (dessins) par le metteur en scène et le directeur artistique du théâtre. Une fois cette première étape franchie et le budget alloué à cette fabrication accepté, avec le chef costumier de l'atelier de fabrication, il procède à l'échantillonnage des tissus.

De là découlera, la fabrication de patrons et les diverses étapes de coupes, assemblages, essayages et finitions qui mèneront l'ensemble des costumes au département habillement du théâtre. Celui-ci gèrera l'ensemble de cette production dès les premières répétitions « costumières » jusqu'au nettoyage et stockage.

## **Pour la lumière.**

En commun accord avec le metteur en scène et par la suite le décorateur et le costumier, le luminariste va chercher à créer une image la plus proche possible de celle imaginée par le metteur en scène.

Il s'agit là non pas de créer un éclairage d'ambiance mais de produire de la lumière la plus naturelle possible.

En collaboration avec le chef électricien du théâtre, le luminariste va chercher à élaborer un plan en se servant du matériel disponible dans le théâtre. Il en découlera une implantation lumière, un choix de projecteurs et de gélatines et des effets.

Ces derniers pourront être affinés jusqu'à la répétition générale et mémorisés par le « jeu d'orgues ». Chaque effet lumière sera lancé par le régisseur général du spectacle qui les aura préalablement notés sur sa partition musicale.

# LES ATELIERS DE FABRICATION

## Les ateliers de décors

Différents corps de métiers contribuent à la fabrication des décors.

Chacun dans leur spécificité entre en action simultanément selon les directives du chef d'atelier.

Voici les 5 principaux corps de métiers:

**Le sculpteur, le voilier, le peintre, le menuisier et le ferronnier.**

## La voilerie.

Le voilier prépare les toiles de fond. Il procède à la couture de plusieurs lés de toile jusqu'à l'obtention des dimensions nécessaires.

On utilise le plus souvent de la toile mais parfois aussi du tulle qui permet les transparences, les jeux d'éclairage, les effets d'apparition et de disparition. Cette toile est ensuite broquetée sur le plancher de l'atelier, c'est à dire qu'elle est fixée à l'aide de pointe pendant le temps nécessaire à la peinture. Puis on la prépare en l'encollant afin d'avoir une bonne base de peinture.

Une fois la peinture terminée, elle est ignifugée et le voilier peut faire ses ourlets latéraux et un fourreau au bas, dans lequel passera la perche. Sur la partie supérieure une sangle est posée avec des œillets et des liens qui permettront de suspendre la toile.

## La sculpture.

Elle tient une place importante dans le décor.

Le sculpteur exécute tout ce qui apparaît en volume: des chapiteaux, des colonnes, des statues, des bas reliefs, des balcons....

Il emploie différentes techniques comme la taille de matériaux composites ou le modelage de la terre. Ce dernier donnera lieu à une empreinte qui permettra de réaliser des moulages en polyester et de dupliquer à la demande.

## La peinture.

Le dessin de la maquette est reporté par le peintre sur la toile à l'aide d'un agrandissement au carreau. Cette technique permet de reproduire des dessins de grandes dimensions. Une fois le dessin terminé, on exécute la peinture au pinceau, au pistolet et/ou au vaporisateur. Les pincesaux utilisés sont munis de longs manches permettant aux peintres de travailler debout en marchant sur la toile fixée au sol.

Les techniques de peintures décoratives sont multiples et adaptées à l'effet recherché. On utilise encore des moyens et des procédés directement hérités des anciens, notamment le savoir-faire des maîtres de la renaissance.

Cependant, pour des raisons pratiques, on tend de plus en plus à privilégier les techniques et les matériaux modernes; peinture acrylique, liant vinyle.

Les dimensions des toiles de fond du Théâtre du Capitole font 14 mètres de large sur 10 mètres de hauteur.

### **La menuiserie et la serrurerie.**

Le menuisier réalise les parties rigides du décor, le plus souvent en bois et contre-plaqué. Il fait aussi les châssis qui seront entoilés par le voilier.

On utilise depuis quelques années des structures en aluminium pour alléger le décor. Auquel cas, le ferronnier découpe et soude les axes qui seront recouverts de bois et de toiles. Les constructions sont divisées en éléments de 2,20 m X 7m afin d'être transportables. La légèreté ainsi que la facilité de montage et de démontage, particulièrement pour les changements de décors en sont les principales caractéristiques.

### **Les ateliers de costumes**

Les costumes sont réalisés d'après des maquettes dessinées par un costumier invité (il est différent pour chaque production). Il dessine chaque costume et dépose ses maquettes en même temps que le décorateur pour ses décors.

A partir de ce moment là, avec le chef d'atelier, il procède à « l'échantillonnage » de tous les tissus chez un fabricant et fournisseur qu'il a choisi en collaboration avec le Théâtre du Capitole.

De son côté, l'équipe de l'atelier de costumes prend toutes les mesures de chacun des artistes, en établit des fiches qui leur permettront de fabriquer les patrons en carton ou papier et les costumes.

Les premiers essayages auront lieu après 3 semaines de travail et, les ultimes retouches, quelques jours avant la répétition dite « costumière ».

Un costume représente en moyenne 35 heures de travail.

Une fois terminés, ils sont livrés au service de l'habillement au Théâtre où les habilleuses les mettent en loge pour les représentations.

Selon les choix du costumier, certains ou parties d'entre eux, peuvent être peints, patinés, vieillis ou agrémentés de parements et galons qui permettront à chaque habit d'être le plus fidèle à l'esthétique et à l'époque où se situe l'ouvrage.

# UNE RENCONTRE AVEC L'ŒUVRE

Cette série intitulée *Au fil des programmes* est constituée de dossiers consacrés à l'œuvre d'art et à l'architecture dans lesquels sont regroupés quelques passages issus des textes officiels disciplinaires. Elle a pour objectifs de :

- permettre aux enseignants d'acquérir des repères étayant l'élaboration de projets au sein de leur établissement.
- véhiculer des contenus d'enseignement non cloisonnés visant la transdisciplinarité.

Ceci suppose d'inventer des dispositifs où les découvertes faites dans une discipline peuvent venir alimenter le contenu d'une autre matière, provoquant ainsi un effet boule de neige porteur de sens...

## Repères lexicaux:

*Pluridisciplinarité* : elle aborde un objet d'étude selon les différents points de vue de la juxtaposition de regards spécialisés. Il s'agit ainsi de faire coexister (que ce soit consciemment ou non) le travail de plusieurs disciplines à un même objet / sujet d'étude. L'objectif de la pluridisciplinarité est donc d'utiliser la complémentarité intrinsèque des disciplines pour la résolution d'un problème. Toutefois cette conception plurale ne suppose pas et ne mène que rarement à une rencontre des approches pouvant provoquer la modification réciproque des travaux disciplinaires. Ainsi selon une conception de deuxième niveau, il s'agit de faire usage de cette juxtaposition de disciplines sans mettre en évidence les liens nécessaires qui en fondent l'objectif. Une des conséquences directes de ces discours

étanches entre eux, voire concurrents, est le morcellement de l'objet d'étude (donc de sens chez les élèves)

*Interdisciplinarité* : elle essaie de "recoller les morceaux". Elle ne peut le faire que dans l'insuccès sans une cohérence épistémologique permettant un entendement commun, sans une exhaustivité suffisante pour ne pas laisser des pans entiers du réel, peut-être essentiels, dans l'obscurité. Elle suppose un dialogue et l'échange de connaissances, d'analyses, de méthodes entre deux ou plusieurs disciplines. Elle implique qu'il y ait des interactions et un enrichissement mutuel entre plusieurs spécialistes

*Transdisciplinarité* : dans cette approche, un objet n'appartient pas d'abord à une discipline mais à un acte de considération, celui d'une personne ou d'une communauté de personnes selon une intention donnée et visant un but ou un ensemble de buts articulés, sa finalité ne reste donc pas inscrite dans la recherche disciplinaire proprement dite.

Gérard de Vecchi (*Aider les élèves à apprendre*, 1992, HACHETTE) complète:

*Pluridisciplinarité* : Différentes disciplines accolées abordant chacune un des aspects d'un sujet. Ex. : travail sur un thème. (Thème : sorte de fourre-tout. On tente de faire le tour du sujet en abordant toutes ses facettes.)

- *Interdisciplinarité* : Différentes disciplines collaborent à l'approche d'un sujet. Les disciplines sont utilisées quand on en a besoin. Elles correspondent à une somme de moyens. Ex. : sujet d'étude, projet.
- *Transdisciplinarité* : Les disciplines sont dépassées : elles ne sont pas essentielles, on peut même ne plus parler de disciplines. Une autre manière d'aborder un sujet d'étude ou un projet qui est, souvent, plus ancré dans la réalité.

# L'EDUCATION ARTISTIQUE ET LE PARTENARIAT

En introduction aux différents dossiers sur le monde de l'Opéra glissés dans l'enveloppe, nous avons tenu à vous faire découvrir pour certains, ou relire pour d'autres une partie de la réflexion d'Alain Kerlan (directeur du département Sciences de l'éducation de l'Université de Lyon II). Il est actuellement chercheur en Sciences de l'éducation en tant que « philosophe de l'éducation » dans le domaine de l'éducation artistique en général.

L'EDUCATION ARTISTIQUE ET LE PARTENARIAT - Le monde de l'art et le monde de l'école sont des mondes très différents. Voire opposés ! De plus, les institutions culturelles et l'institution scolaire, même si elles affichent leur volonté de collaborer, sont souvent dans la rivalité. D'où ces quelques questions : quels sont les principaux problèmes que doivent affronter les partenariats ? Et quelles sont les meilleures conditions du succès ? Je ne peux pas apporter une réponse exhaustive à cette interrogation. L'observation et l'analyse du dispositif lyonnais m'amènent toutefois à souligner quatre points :

**Il y a une différence entre l'artiste et le pédagogue.** L'artiste n'est pas un enseignant, l'enseignant n'est pas un artiste. Il est essentiel que cette différence existe et soit maintenue. Le partenariat doit préserver l'identité de l'artiste en tant qu'artiste, d'un côté, celle de l'enseignant en tant qu'enseignant, de l'autre. L'évolution de cette problématique au sein des écoles lyonnaises.

**Un partenariat est toujours un événement.** Il doit être et doit demeurer une aventure, une rencontre vécue par tous les partenaires : enfants, enseignants, artistes.

**La rencontre entre l'artiste et l'enfant, entre l'artiste et l'école, entre le travail artistique et le travail enseignant est au cœur de ce mouvement de l'art et de la culture dans l'école.**

**La proximité du jeune enfant et de l'artiste** constitue l'une des idées fortes de l'esthétique et de l'art moderne, et plus généralement de la culture moderne.

Le thème commence avec Baudelaire. Les pages du Peintre de la vie moderne, dans lesquelles Baudelaire traçait le portrait de l'artiste nouveau sous les traits de l'enfance éternelle, prennent dans ce contexte une actualité saisissante : " Supposez un artiste qui serait toujours, spirituellement, à l'état du convalescent, et vous aurez la clé du caractère de M. G. Or la convalescence est comme un retour à l'enfance. Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence. Remontons, s'il se peut, par un effort de l'imagination, vers nos plus jeunes, nos plus matinales impressions, et nous reconnaitrons qu'elles avaient une singulière parenté avec les impressions, si vivement colorées, que nous reçûmes plus tard à la suite d'une maladie physique, pourvu que cette maladie ait laissé pures et intactes nos facultés spirituelles. L'enfant voit tout en nouveauté ; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur... L'homme de génie a les nerfs solides ; l'enfant les a faibles. Chez l'un, la raison a pris une place considérable ; chez l'autre, la sensibilité occupe presque tout l'être. Mais le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté... ".

*(Charles Baudelaire, Le peintre de la vie moderne (1863), in Œuvres complètes, Paris, Le Seuil, 1968, p. 552. Le célèbre propos de Picasso déclarant trouver dans l'enfance son maître est devenu à cet égard emblématique.)*



Tous les artistes en résidence dans les écoles disent trouver et parfois même rechercher cette primitivité sensorielle exemplaire de l'enfance<sup>2</sup>. L'enfant, le jeune enfant, fait souvent preuve d'une disponibilité, d'une étonnante ouverture à l'égard des démarches et des œuvres de l'art contemporain. Un accueil et une ouverture dont bien des adultes peinent à faire preuve. Pourquoi ? Ce qui fait défaut à beaucoup, à bien des adultes dans leur relation à l'art, c'est moins la culture qu'une vraie disponibilité.

**En résumé, la présence de l'artiste dans l'école est et doit être un événement, doit demeurer un événement. En ouvrant la porte de l'école aux artistes et à l'art contemporain, à l'art vivant, on voudrait introduire, dans la temporalité d'une éducation dominée par le processus régulier de la construction du savoir, la temporalité " intempestive ", " créatrice " de l'événement et de la rencontre. Mais l'école ne peut être une suite d'événements : elle s'inscrit dans une autre temporalité, celle du processus. C'est toute la difficulté : articuler processus et événement.**

**L'expérience esthétique est au cœur de cet événement. L'artiste est celui qui va permettre à l'enfant de vivre une expérience esthétique authentique. Mais pas seulement à l'enfant : le partenariat doit être une vraie expérience esthétique pour l'enseignant également.**

Les partenariats difficiles à Lyon, de ce point de vue; le retentissement de l'expérience réussie sur le "métier" enseignant.

**Un dernier point : un partenariat ne concerne pas que l'artiste et l'école ; il concerne toute l'équipe éducative, et au-delà les parents, et tout l'environnement de l'école.**

Exemple 1. : La mobilisation du quartier, des commerçants (Yolande Six). Exemple 2 : l'actualité de la salle d'accueil (Vincent Prud'homme, Pierre Laurent)

EDUQUER LA CONDUITE ESTHETIQUE. L'ENFANCE ET L'EXPERIENCE ESTHETIQUE

**Si les artistes entrent dans l'école, ce doit être pour faire vivre aux enfants une authentique expérience esthétique ; pour participer à l'éducation de la conduite esthétique.**

La lecture d'Aharon Appelfeld me conforte amplement dans cette perspective. J'ajoute ce texte aux trois textes proposés par JM Schaeffer :

Les pages qui suivent sont des fragments de mémoire et de contemplation. La mémoire est fuyante et sélective, elle produit ce qu'elle choisit, je ne prétends pas qu'elle produit uniquement le bon et l'agréable. La mémoire, tout comme le rêve, saisit dans le flux épais des événements certains détails, parfois insignifiants, les emmagasine et les fait remonter à la surface à un moment précis. Tout comme le rêve, la mémoire tente de donner aux événements une signification.

Dès mon enfance j'ai senti que la mémoire était un réservoir vivant et bouillonnant qui me faisait palpiter. Tout petit, je m'isolais pour me représenter les vacances d'été chez les grands-parents. Je restais assis des heures près de la fenêtre, je revoyais le voyage qui nous avait conduits vers eux. Tout ce dont je me souvenais des vacances précédentes refaisait surface et se dévoilait à moi de façon plus stylisée.

La mémoire et l'imagination vivent parfois sous le même toit. Durant ces années mystérieuses, elles semblaient concurrentes. La mémoire était réelle, solide, d'une

certaine façon. L'imagination avait des ailes. La mémoire tendait vers le connu, l'imagination embarquait vers l'inconnu. La mémoire répandait toujours sur moi douceur et sérénité. L'imagination me ballottait de droite à gauche et, finalement, m'angoissait.

Plus tard j'appris que certaines personnes ne vivent que par la force de l'imagination. Mon oncle Herbert était de celles-là. Il avait hérité de biens importants mais, comme il vivait dans le monde de l'imagination, il les dilapida et se ruina. Lorsque je fis sa connaissance, il était déjà pauvre, subsistant grâce à la charité familiale, mais même misérable il ne cessa d'imaginer. Son regard était planté au-delà de vous, et il parlait toujours de l'avenir, comme si le présent et le passé n'existaient pas.

Les souvenirs d'enfance, lointains et enfouis, sont étonnamment clairs, en particulier ceux qui sont liés aux montagnes des Carpates et aux larges plaines qui s'étendent à leurs pieds. Durant les dernières vacances d'été, nous avons arpenté ces montagnes et ces plaines avec une nostalgie terrifiée. Comme si mes parents savaient que c'étaient là les dernières vacances, et que désormais la vie serait un enfer.

J'avais sept ans lorsqu'éclata la Seconde Guerre mondiale. L'ordre temporel s'en trouva bouleversé, il n'y eut plus d'été ni d'hiver, plus de longs séjours chez les grands-parents à la campagne. Notre vie fut comprimée dans une chambre étroite. Nous restâmes un temps dans le ghetto et à la fin de l'automne nous fûmes déportés. Nous passâmes des semaines sur les routes, pour arriver finalement au camp.

*Aharon Appelfeld, Histoire d'une vie, Editions de l'Olivier, 2004, Préface, pp. 7/8*

## **Mais comment nourrir dans l'enfance ce temps de l'expérience esthétique ?**

**Une piste peut être envisagée à partir des réflexions que consacre H.G. Gadamer à l'art contemporain.** Le propos n'a rien en lui-même de directement éducatif, mais il n'est pas très éloigné d'une perspective éducative, puisqu'il s'agit de comprendre les raisons du fossé qui sépare l'art contemporain du public. Incompréhension d'autant plus douloureuse et paradoxale, note le philosophe, que l'art contemporain a bien la volonté de s'adresser à tous. On l'oublie trop souvent : rien de moins hermétique, dans son principe, que l'art contemporain ; jamais sans doute, dans l'histoire de l'art, un art ne s'est voulu aussi profondément universel.

Pour tenter de combler la distance dont il souffre néanmoins, et avoir quelque chance de dépasser cette incompréhension, il convient selon H.G. Gadamer d'en revenir aux fondements anthropologiques de l'art et de l'expérience esthétique, de la conduite esthétique ; le propre de l'art contemporain, en effet, estime le philosophe, tient dans cette démarche qui veut être au plus près de l'enracinement anthropologique de l'art : dans le jeu, dans le symbole, dans la fête ou cérémonie. La question, on en conviendra, doit être posée : le jeu, le symbole, la cérémonie ne sont-ils pas aussi et éminemment des " propres " de l'enfance ? La part qui revient, dans la pratique observée des artistes en résidence comme dans leurs propos, aux activités et postures qui relèvent de ces trois registres donne à la thèse une portée accrue.

## **L'art et le jeu**

Le jeu d'abord. Le jeu est le mouvement même de la vie, " la caractéristique fondamentale du vivant tout court<sup>3</sup> ". Plus précisément, il a la signification d'un excédent élémentaire, une représentation de soi de l'être vivant, que se donne l'être vivant quand il " déborde " de vie. C'est ce que montre l'observation du jeu animal et enfantin. L'excédent de vie appelle la représentation. Même le " mouvement des vagues " donne déjà cette leçon, dit Gadamer. Et réciproquement : la représentation constitue en tant que telle un gain d'être, un surcroît d'être. C'est là le miracle de l'œuvre d'art : une représentation qui accroît l'être qu'elle représente. Il y a dans tout jeu un spectacle tel que l'observateur en est un participant potentiel. " Même le spectateur qui regarde le jeu d'un enfant en train de courir avec sa

balle " est inclus dans le jeu. Les enseignants de maternelle savent bien cela, intuitivement. Je deviens d'ailleurs mon propre spectateur en jouant, s'il y a vraiment jeu. Le jeu est un agir communicatif; dit Gadamer. De même, l'art contemporain conçoit l'œuvre d'art en sorte qu'elle inclut le " spectateur " dans sa définition même. L'interactivité lui est consubstantielle.

Elle inclut du même coup " l'artiste éducateur" dans une relation éducative très singulière. Vincent Prud'homme, artiste plasticien, s'installe au milieu des enfants, assis parmi eux, occupés seuls ou par petits groupes à leurs sculptures d'argile, de bois et de bandes de papier. Bien sûr il accompagne leurs démarches, et se tient dans ce moment-là un peu en retrait ; mais par moment, lui aussi, quand une idée, une solution plastique lui vient à l'esprit, se met " à l'œuvre " : entre " dedans ", développe à sa façon l'agir communicatif. Et s'il lui arrive d'intervenir dans le travail-jeu des enfants, il le fera à titre " technique ", pour l'essentiel : " Non, comme cela, ça ne pourra pas marcher ; il faudrait peut-être essayer cela... ". De même, si l'enfant d'une certaine façon " s'inspire " du travail de l'artiste, il ne s'agit plus, il ne s'agit pas d'imitation ; l'imitation détruirait dans sa nature même l'agir communicatif. Pas de place ici, ni dans la plupart des autres classes, pour cette pratique contestable du " à la manière de ", laquelle tient trop souvent lieu de pédagogie de la rencontre avec l'œuvre et l'artiste, et se méprend sur le sens même du jeu comme agir communicatif.

### **L'art et le symbole**

Ensuite le symbole. L'art est le domaine des formes symboliques, qu'elles soient bâties de mots ou de pierres, de couleurs ou de sons. Qu'est-ce qu'une forme symbolique, qu'est-ce qu'un symbole ? Il faut pour le comprendre en rappeler la signification originelle : un moyen de reconnaissance, le tesson rompu de l'hospitalité grecque, qui assurait et engageait chacun des partenaires dans la réciprocité des lois de l'hospitalité. Chaque partie du tesson rompu appelle l'autre et " contient ", désigne l'autre pour reconstituer la totalité initiale. L'expérience esthétique, explique Gadamer, l'expérience du beau, est l'expérience d'un symbolique de cet ordre. C'est la rencontre, l'expérience d'un " fragment d'être... qui porterait en lui la promesse de son corrélat, d'un corrélat apte à le guérir et à le compléter comme tout". En terme moins « technique », mais tout aussi parlant, l'expérience esthétique est cette émotion profonde que l'homme tire de ses échanges, avec lui-même, avec la nature, avec la société.

Autour de Vincent Prud'homme, les enfants à leur manière réaniment le sens originnaire du symbolique. Plusieurs travaillent seuls. Ici une fillette élabore sa structure d'argile et de bois au fond d'un carton ouvert. Là un groupe de deux enfants (deux fillettes) s'est spontanément créé. Très vite elles cherchent à établir des ponts, des liens entre leurs constructions ; ces liens sont même explicitement verbalisés (" ponts "). Un garçon qui travaillait seul établira progressivement au cours de la séance un lien matériel (un " pont " de papier) entre sa propre construction et l'œuvre commune et déjà liée des deux fillettes. Une histoire vient se greffer sur les gestes (" Je sais, c'est un loup... "), mais sans prendre une forme contraignante.

Pour ressaisir l'art d'aujourd'hui, et du même coup pour aller au cœur de l'expérience esthétique, il faut donc retrouver l'expérience symbolique comme expérience du sens, comme expérience humaine fondatrice.

*Cette citation et celles qui suivent sont tirées de H.G. Gadamer, L'Actualité du Beau, Première partie, chapitre 1 "L'art comme jeu symbole et fête ", Aix-en-Provence, éditions Alinéa, 1992, traduction Elfie Poulain, pp. 19-84.*

L'exemple de l'enfant devient une leçon, un rappel pour l'adulte.

C'est dans cette expérience là qu'entre l'enfant, dans le sillage de l'artiste. Le temps de l'enfance et du jeu, comme l'œuvre de Winnicott nous l'aura si bien montré, n'est-il pas, et précisément comme temps du jeu, le temps même de l'entrée dans le symbole ? Le terme de " créativité " a fait l'objet de tant d'abus qu'on ose à peine l'utiliser. Pourtant, si l'on veut bien, avec Winnicott, " envisager la créativité dans son acceptation la plus large, sans l'enfermer dans les limites d'une création réussie et reconnue<sup>4</sup> ", on pourra se faire une haute idée du bénéfice éducatif, pour l'enfant, de l'expérience dans laquelle le fait entrer l'artiste. Winnicott invite à considérer la créativité " comme la coloration de toute une attitude face à la réalité extérieure " : il s'agit avant tout, écrit-il, d'un mode créatif de perception qui donne à l'individu le sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue ; ce qui s'oppose à un tel mode de perception, c'est une relation de complaisance soumise envers la réalité extérieure : le monde et tous ses éléments sont alors reconnus mais seulement comme étant ce à quoi il faut s'ajuster et s'adapter<sup>5</sup> ". Je me contenterai de prolonger ce propos en rappelant celui de Paolo Freire, qui en est fort proche : pour apprendre à lire les mots (the words), il faut d'abord découvrir le pouvoir de lire de monde (the world). L'expérience esthétique, comme expérience symbolique, a beaucoup à voir avec ce pouvoir.

### **L'art et la fête. L'expérience du temps.**

Enfin la fête, la cérémonie<sup>6</sup>. En quoi la cérémonie peut-elle être regardée comme un invariant anthropologique de l'expérience esthétique ? Pour comprendre ce que veut dire Gadamer, il faut penser au silence et au genre de distance que suppose le Musée, à la frontière proprement invisible que tracent un rond de lumière, le cercle d'une piste, le rideau, même absent, d'une scène de théâtre. Le théâtre de Peter Brook met cela à nu très simplement. L'école est un lieu où l'enfant peut construire cette différence capitale. L'enfant très jeune, très tôt, peut sentir cela, qu'au-delà commencent un autre monde, une autre expérience. N'est-ce pas ce qu'il « sent » dans le silence rituel qui entoure l'histoire qu'on lui raconte ? Comme s'il percevait une frontière invisible, un ici et un là-bas. Un " sacré " et un " profane ". Quelque chose assurément qui réclame de nous et dans le meilleur des cas induit en nous, une attitude, une attention différente au monde. Dans cette expérience là, on est sans doute au plus proche sinon de l'origine des valeurs, du moins de leur genèse psychologique. Il y a dans la fête au sens anthropologique, dans la cérémonie, une expérience du temps très différente du temps ordinaire, comparable à celle de l'art. L'expérience de l'art est une expérience temporelle spécifique. Voilà ce qu'écrit Gadamer, et qui pourrait aider à comprendre l'une des dimensions essentielles de l'efficacité éducative de l'art : " L'essence de l'expérience du temps propre à l'art consiste en ce qu'elle nous apprend à nous attarder ". Apprendre à s'attarder : c'est exactement le pouvoir qu'Hannah Arendt prêtait aux objets culturels. N'est-ce pas, plus que jamais, un apprentissage essentiel, fondateur ?

Par tradition, l'opéra, la danse et la musique classique ont toujours été à l'affiche des grands théâtres municipaux, constituant ainsi la base de culture musicale de la ville.

Afin de briser les stéréotypes qui détournent les jeunes du monde de l'art lyrique depuis une dizaine d'années, de nombreuses Maisons d'Opéra se sont dotées d'outils à destination de la sensibilisation et de l'éducation de leur futur public.

Certaines ont privilégié la programmation de spectacles pour les jeunes, d'autres se sont lancées dans des activités purement éducatives menées en étroite partenariat avec diverses structures pédagogiques.

C'est ainsi que, déjà aujourd'hui, un nouveau public issu de tous horizons et de diverses cultures se retrouve dans les salles d'opéras aux côtés des habitués.

# UN SERVICE EDUCATIF AU SEIN D'UNE MAISON D'OPERA

- Pour contribuer à un renouvellement du public,
- Pour pallier à une image négative et connotée du monde de l'opéra,
- Pour combler un manque d'éducation culturelle,
- Pour qu'un œil nouveau pousse les artistes à une actualisation régulière de leur interprétation,
- Pour susciter la création d'œuvres pour un nouveau public,
- Pour guider les jeunes vers un des éléments de leur patrimoine culturel,
- Pour entrer en contact avec ceux qui n'ont jamais assisté à une représentation « en live » et qui n'ont jamais imaginé ce que cela peut être.

Les activités culturelles du **Théâtre du Capitole** ont toujours eu leur place autour de l'ensemble de la programmation (*conférences, analyses, visites...*) et le volet axé sur le Jeune Public s'est constitué petit à petit.

Il a débuté autour de la danse en 1993 avec la complicité du Rectorat et de son inspecteur en éducation musicale. A l'initiative de Nicolas Joël, il s'est développé en 95/96 autour du théâtre, de l'opéra et ses métiers. Depuis, ses principales missions sont d'accueillir des enfants et des jeunes, chaque saison plus nombreux, et les aider à découvrir et à aimer l'opéra, la musique et la danse. De fait, nous inscrivons l'ensemble des spectacles du Théâtre du Capitole dans un programme d'activités éducatives utilisé régulièrement à l'école, au collège, au lycée et à l'université.

**Pourquoi les Maisons d'Opéra vont-elles vers l'Education Nationale et non vers les écoles de musique et de danse ?**

- Parce que le point d'intérêt commun est le jeune « public et élève »,

- Parce que les Maisons d'opéra n'ont pas de vocation pédagogique,
- Parce que l'Ecole offre un entourage à l'élève qui va l'aider à comprendre, analyser et critiquer une œuvre d'art,
- Parce que l'œuvre va être abordée par les diverses disciplines enseignées par l'Ecole,
- De ce fait, pour les structures culturelles, l'Ecole est le meilleur vivier où trouver un public de qualité,

En étroite collaboration avec **le Rectorat** et les **Inspections académiques de Toulouse**, nous avons bâti un programme d'activités composé de 5 modules thématiques et 3 programmes spécifiques pour que chaque classe soit guidée par son enseignant en fonction de son projet. Au cours de ces dernières années, nous avons donc développé diverses actions à caractère pédagogique ce qui nous a permis d'affirmer une volonté d'initiation et de formation de notre futur public et ainsi, donner un accès construit et privilégié aux jeunes.

#### **Pourquoi amener des jeunes élèves vers un genre artistique aussi extrême que l'opéra ?**

Parce que l'opéra est la réunion de plusieurs arts et conjugue toutes les disciplines enseignées,

Parce que l'opéra vit dans des salles au passé consistant et inscrit dans celui des sociétés,

Parce qu'il représente un pôle d'excellence dit « inaccessible »,

Parce qu'il est un monde de conventions,

Parce qu'il ouvre un champ d'investigation où le travail et l'effort rencontrent l'émotion, le rêve et la magie,

Parce que la rencontre sera à l'extérieur de l'école et que l'acquisition de nouveaux savoirs sera au sein de l'école.

Nous n'avons pas privilégié un type d'enfant plus qu'un autre.

Qu'ils soient issus des campagnes, des quartiers et du centre ville, chacun peut trouver simplement et normalement le bon parcours/découverte pour aller vers l'opéra.

## **Pourquoi construire un projet pour lier la classe à l'Opéra ?**

Pour que nos propositions culturelles ne soient pas consommées,

Pour une définition précise des thèmes à développer au sein d'un programme culturel,

Pour une implication totale de l'établissement, de son directeur et de sa tutelle,

Pour la Maison d'Opéra qui va partager cette aventure et rencontrer « de près » son futur public,

Pour que chacun garde sa place et que les relations s'enrichissent de part et d'autre grâce à la spécificité de chacun,

Pour le plaisir partagé d'un travail bien fait.

Afin de bannir le « **kit prêt à consommer** » et donner de la valeur et du sens aux travaux menés en partenariat, nous imposons le « **projet pédagogique** » construit, raisonné et axé sur les élèves et leurs travaux quotidiens. Il est choisi et fixé par l'équipe d'enseignants et lors d'une première rencontre/concertation avec le responsable éducatif du Théâtre, le projet est détaillé (*buts, moyens, calendrier..*).

Pour le primaire, il doit être validé par les CPEM (*Conseillers pédagogiques en éducation musicale*) et par l'Action Culturelle du Rectorat pour le secondaire. Ainsi, nos modules thématiques ne sont que des « prétextes » et certainement pas des recettes à suivre à la lettre ; tous les travaux menés avec toutes les classes pendant l'année sont adaptés aux mesures du projet pédagogique de la classe.

Ce mode de fonctionnement rigoureux (*passage obligé du projet officiellement déclaré*) a porté ses fruits car de nombreux projets aboutissent à une réalisation de la classe (*spectacle, exposition, présentation aux familles...*) qui valorise les nouveaux savoirs des élèves. Les sorties sont donc réellement pédagogiques et pas seulement une découverte récréative.

Alors que les objectifs d'un service éducatif dans une Maison d'Opéra sont de sensibiliser et initier le public de l'opéra de demain, une nouvelle dimension de travail s'impose aux enseignants et à la Maison d'opéra avec ses règles, ses contraintes, ses obligations et en conséquence, un nouvel équilibre à respecter : **le travail en partenariat.**

Ces nouvelles règles de fonctionnement auraient pu entraîner une baisse de fréquentation de nos activités.

Ce fut le contraire. Il apparaît clairement que le projet pédagogique aide les équipes à raisonner, se donner les moyens et donner une vraie forme à cette « éducation culturelle » supplémentaire et maintenant complémentaire aux fondamentaux.

Depuis octobre 2000, nous proposons également un volet à destination de tous les publics : **une programmation spécifique pour le jeune public** (*Opéra avec des jeunes, Récitals, Lecture/Démonstration du Ballet du Capitole...*)