

Les fantômes de l'Opéra

par Emmanuelle Debur

photographies de Christophe Goussard

1 .
2 2
2 0 -
2 2



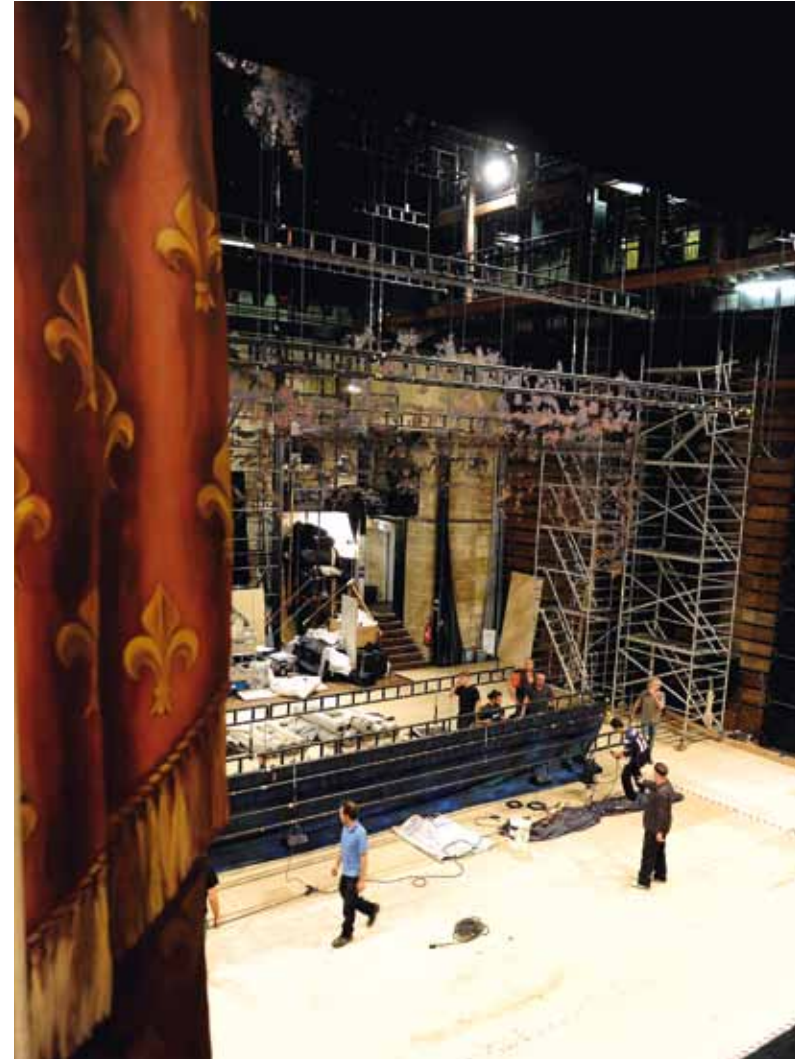
Il ouvre une des plus belles perspectives de Bordeaux. Le Grand-Théâtre, inauguré en 1780, fait s'affoler les chiffres : un bâtiment de 88 m de long sur 47 de large, une scène de 24 m sur 22 (coulisses comprises), environ 360 travailleurs permanents, dont 200 artistes. Musiciens, danseurs, choristes, artistes et artisans des ateliers et métiers de la scène œuvrent derrière le rideau de cette institution, parfois trois ans avant une représentation de quelques heures seulement. La plupart d'entre eux sont invisibles pour les spectateurs.

Avant le lever de rideau de 20 h, plus de trente corps de métier s'activent en coulisses et dans les ateliers. Pour que cette usine fonctionne, il faut une organisation sans faille : Thierry Fouquet, à la tête de l'Opéra national de Bordeaux depuis près de quinze ans, assure la coordination générale (artistique, administrative et technique). Mais l'Opéra, c'est aussi une intendance. Côté technique, la direction a deux têtes : Giulio Achilli, directeur technique et de productions depuis 1996, et son adjointe,

Suzanne Capdequi, élément pivot de la grande maison. Elle gère toute l'organisation du plateau, hors l'artistique. Le décor, les costumes, le son, l'éclairage, tout passe par elle. « J'assure la coordination, le relais d'information, le suivi de budget. Et Giulio Achilli chapeaute l'ensemble. Avant un spectacle, le décorateur de la production apporte les maquettes des costumes, des décors, les présente à Giulio Achilli qui en évalue la faisabilité : on prévoit les séries, les costumes à faire tisser. Parfois, dans une coproduction, il arrive qu'on ne mette pas de valeurs financières mais la participation des ateliers. L'Opéra évite au maximum la sous-traitance : tout est fait maison. » Le , au programme en janvier, fédère toutes les équipes. Giulio Achilli ajoute de son accent pierreux : « Mes chefs de service sont performants techniquement et n'ont pas besoin de moi. La partie principale de mon travail est de régler les problèmes de façon humaine. Sinon, mon métier, c'est de pouvoir tout faire. Connaître toutes les techniques. »



Encore vide, la scène du Grand-Théâtre attend le décor de l'opéra qui ouvrira la saison 2011-2012.



Sur scène les techniciens s'affairent au montage du décor.



Les ateliers de décors de l'Opéra sont installés dans le quartier de Bacalan, à Bordeaux.

Et pour appréhender toutes les ficelles qui font fonctionner cette machine, rien de mieux que de plonger une journée dans le labyrinthe de ses couloirs.

Le moindre rendez-vous dans cette maison fait parcourir des kilomètres... On croit avoir compris la géographie des lieux

et on se retrouve sur scène dans le noir, derrière les lourds pendrillons. Au-dessus, en retrait : une passerelle étroite, sur laquelle on peut à peine tenir debout, dépouillée. Disparus, les lumières et les ors du Grand-Théâtre, ici c'est juste le bois sombre, le métal d'un noir éteint, la salle vide. La scène, elle, fourmille de machinistes et d'accessoiristes qui préparent le plateau.

Il est 8 h, Laurent Delebarre part aux ateliers. Responsable logistique des décors, il a commencé en 1990 comme peintre. « Enfin, "voilier", précise-t-il. Un terme qui date de la période où l'on recrutait les hommes dans la marine : ils savaient hisser des toiles peintes aussi haut que les voiles de bateaux. Ce sont des métiers qui se transmettent de génération en génération. »

Courroie de transmission entre le plateau et les ateliers, Laurent Delebarre supervise la vie des décors à Bordeaux-

Bacalan, dans d'immenses entrepôts où de faux Jérôme Bosch géants donnent la réplique à des icônes dorées ou à de gigantesques femmes nues. « On est sur trois chantiers à la fois en ce moment, et

Également quelques retouches sur . Trois services travaillent ici depuis 1988 : la serrurerie, la construction bois et les décors. Ces derniers, d'une durée de vie de dix ans, sont stockés à Floirac, Espiet ou Caudéran, et sont parfois loués. Toutes les coproductions de l'Opéra doivent pouvoir aller jouer ailleurs. Ce qui nous oblige à construire en fonction. Il arrive très rarement que les décors soient détruits sans avoir rejoué, comme ce fut le cas pour celui . Chaque année, l'équipe, composée

de onze personnes, travaille sur quatre ou cinq nouvelles productions. On part des maquettes du décorateur de la pièce, et on construit ici. » D'ailleurs, certains s'affairent à tracer les côtes au sol pour monter le carénage des toiles de décor. Les grandes salles sont flanquées de petites alcôves où se pressent peintres et sculpteurs. Laurent Delebarre est assailli : « Une tronçonneuse pour les caryatides ? Des branches pour ? De la peinture ? »

Toutes les pièces sont réalisées dans des ateliers, en amont. Puis, explique Laurent Delebarre, « on assemble au théâtre, car on a tout monté en tenant compte des dimensions du plateau de 12 m sur 15 (sans les coulisses). Pour les parties les plus imposantes, on dispose d'un monte-décor, situé à l'arrière du théâtre, rue Louis. Mais pas de moteurs

pour les cintriers, qui, aujourd'hui, hissent toujours les décors manuellement avec des perches supportant 500 kg chacune... Dans ce théâtre, certaines manipulations se font comme au XVIII^e siècle. On a une échappée de 10 m au-dessus de la scène pour pouvoir lever les décors, qui parfois font 10 m de haut ! Et sous la scène, il y a aussi un dégagement en cave de 12 m de profondeur pour descendre les éléments. Avant l'assainissement de la ville par Chaband-Delmas, il y avait de l'eau sous le Grand-Théâtre, on y circulait en barque plate pour aller de cour à jardin et on peut encore en voir la marque dans les sous-sols. »

2

2

Une cave sous le Grand-Théâtre, dont les rumeurs disent qu'on y séquestrait les prisonniers sous la révolution. Un dédale de plus, sous toute la surface du bâtiment, dans lequel Étienne Bouillier, nous accompagne. Il dirige le secteur des accessoires depuis les années 1990, et fait l'inventaire de tout le bric-à-brac de la maison. Squelettes, prothèses et faux lustres côtoient araignées et fausses valises Vuitton. Les momies égyptiennes et le mobilier des années 1970, quant à eux, sont stockés dans les entrepôts de Bordeaux-Bastide. « Ici, c'est un peu la face cachée du théâtre, comme si la mise en scène se poursuivait jusque dans les

ateliers. » Un véritable musée d'objets hétéroclites, usuels, de luxe, d'horreur. Étienne Bouillier doit prévoir tous les accessoires, de la petite cuillère jusqu'aux effets climatiques. Justement, pour

, il vient de recevoir des sacs de neige. « De la neige triste », indique-t-il. Triste ?

« Elle ne brille pas. »

Son royaume, c'est l'objet. « Pour moi, un accessoire est réussi quand un triangle d'or est atteint : la combinaison de la symbolique, l'esthétique, la technique. Le mieux, c'est quand le metteur en scène, le décorateur et l'éclairagiste sont en symbiose. Cela crée un ensemble où tout

fonctionne. Le principal écueil, que les metteurs en scène perdent parfois de vue, est qu'ils œuvrent dans le spectacle vivant. » Son équipe, composée de quatre permanents, intervient avant, pendant et après le spectacle à tous les stades de la création, tout comme les machinistes.





Réserve aux milles trésors mais également atelier de sculpture, de peinture et de menuiserie, c'est dans les entrepôts de Bacalan et de la Bastide que le spectacle commence.



Deux danseuses avant les répétitions d'un ballet.



Une pendule géante dans les ateliers de décors de Bacalan.

Il est 11 h. Sortie des caves et retour au-dessus du plateau. Un dédale d'escaliers, de couloirs et de portes mène au dernier étage où Éric Dalmay dirige le binôme déco-costumes. Il a commencé en autodidacte à fabriquer de petits accessoires. Les équipes de La

Scala de Milan venaient lui demander, qui des bijoux, qui des prothèses. Il a alors proposé de fabriquer des objets attenants au costume sur en 2009. Aujourd'hui, il travaille sur de grosses productions et sa palette s'est élargie : décoration, peinture, serrurerie... Malicieux, Éric Dalmay dit faire le même métier qu'un orthopédiste : « Je fabrique des objets qui s'adaptent au corps. Rien n'est manufacturé. J'invente même mes outils. Tous les matériaux nous servent : l'acier, le bois, même la corde à piano... » De quoi part-il ? « Généralement, en amont, le costumier de la production arrive avec ses maquettes, puis on se réunit avec Jean-Philippe Blanc, le



Étienne Bouillier dirige l'atelier des accessoires.



Décors et accessoires en tous genres s'accumulent dans les entrepôts de Bordeaux-Bastide.

chef costume, pour définir nos champs d'action. Chacun s'immerge dans le monde de l'autre. C'est un métier d'adaptation. J'attends le (une coproduction Opéra national de Lorraine-Nancy et Opéra national de Bordeaux) avec impatience, c'est un travail très technique, enthousiasmant. » Éric Dalmay est un interprète sans partition : « J'accroche un monde onirique et j'essaye de le faire vibrer. » Cette armure en cuir – on jurerait de l'acier – qui trône à côté d'un crâne inquiétant : un costume ? Fabrique-t-il aussi des vêtements ? « Non. Les costumiers sont un étage plus bas. » Direction les étages inférieurs...



De à en passant par les décors se suivent mais ne se ressemblent pas.



Éric Dalmay, de l'atelier déco-costumes, invente même ses outils.

Jean-Philippe Blanc, avec qui Éric Dalmay travaille en étroite collaboration, est à la tête de l'équipe costume. Sensible et déterminé, il a intégré l'Opéra il y a quelques années seulement. Parfois, il peut concevoir jusqu'à 100 pièces pour un seul opéra. « Plusieurs distributions signifient un plus grand nombre de vêtements. Nous sommes quatre costumiers fixes, et nous pouvons être jusqu'à dix-huit pour certaines productions. La couture n'est qu'un outil, par contre, le costume est là pour interpréter. On cherche à synthétiser, à raconter. Plusieurs idées s'inscrivent dans une coupe. Il nous faut une silhouette, un esprit historisant et affectif à la fois. Nous partons d'éléments sensibles : l'univers du décorateur. Il faut qu'une robe, même blanche, simplissime, raconte quelque chose... À partir d'un système de codes, l'équipe traduit ce que le chorégraphe veut signifier. Ici, on fait tout, on achète le tissu, on le transforme si nécessaire, jusqu'à la broderie et la teinture. » Au rayon confection, chaque costume est au minimum réalisé en double exemplaire,



Notes et maquettes avant la réalisation par l'atelier de couture de Jean-Philippe Blanc.

car un même rôle peut être joué par deux artistes différents. « On est très loin de la logique industrielle, même si je conçois environ 500 costumes sur une saison. Pour la robe d'Agnès devait être à la fois rouge et bleue. Corinne Ruiz, la teinturière de la maison, a fait 80 pochoirs pour arriver aux dégradés voulus dans le motif. »

Un atelier de teinture ? Mais où ? On repart dans les hauteurs de l'Opéra... Corinne Ruiz est au carrefour du costume et de l'objet : elle teint tout. Tissu, plastique... Embauchée après un stage à La Scala avec le directeur technique Giulio Achilli, dans les années 1990, cette autodidacte est couturière de formation. Personnage étonnant, passionné, elle élabore ses couleurs à partir des maquettes des décorateurs. Son atelier, une antre blanche où se côtoient pointes, collants et pots de teinture, se situe juste après la salle des peintres. Elle travaille de manière artisanale avec des pigments, du sel, du vinaigre et une cuve de cuisine industrielle. On comprend ici ce que peut-être une robe couleur de temps... Le souci du détail va jusqu'à lui faire teindre collants et chaussons. « Parfois j'ai une grande liberté. Je dois retrouver la couleur des costumes dont je n'ai souvent qu'un échantillon. Le contact avec le décorateur de la pièce est primordial. Il détermine tout. Il faut retranscrire exactement son univers dans mon langage. Sur , par exemple, j'ai dû retrouver



Jean-Philippe Blanc, responsable de l'atelier couture, peut concevoir jusqu'à cent pièces pour une production.

des teintes du Moyen Âge. Je me suis alors renseignée à la bibliothèque et je me suis basée sur des tableaux d'époque pour retrouver les couleurs. Après, j'interprète. » Bizarrement, Corinne Ruiz adore le vert, une couleur proscrite au théâtre. « Mon métier, explique-t-elle, consiste à créer de la profondeur. L'éclairage ensuite patine plus ou moins mes effets. Sur par exemple, tout est teint. » C'est un art délicat, voire capricieux : la météo influe sur son travail. Selon la lumière, la couleur change. « C'est une question d'habitude, dit-elle en haussant les épaules. Mes notes prises sur les anciennes productions me servent. J'attends le avec impatience. »

Il est 13 h. Marc-Emmanuel Zanoli, danseur du ballet, commence à répéter rue Vauban. Loin des clichés, cet athlète au physique androgyne et longiligne a un recul imparable sur son métier. Il commence sa journée vers 8 h 30. « J'ai besoin d'aller vers d'autres rôles, d'évoluer, donc je vais en salle de sport pour modifier mon physique. Puis je pars rue Vauban, où répète le ballet. » Une classe donnée par le maître de ballet Éric Quilleré, Charles Jude ou des professeurs invités. « La danse fait partie de notre histoire commune. Je dois pouvoir toucher n'importe quel spectateur. Dans ce milieu s'exerce paradoxalement un esprit de corps et de compétition à la fois. Nos rôles



évoluent en fonction de l'âge, du physique... Charles Jude m'a donné le rôle de Don Quichotte alors que j'étais très jeune, ce qui n'est pas commun. On confie toujours ce personnage à des danseurs plus mûrs. Mon physique me permet également d'aller vers des figures féminines. Maintenant, je m'intéresse à la création dans son entier, car il faut évoluer dans notre métier. Que les années sacrifiées de notre adolescence aient une suite constructive. » Les répétitions s'enchaînent jusqu'à 18 h. Un vrai marathon...

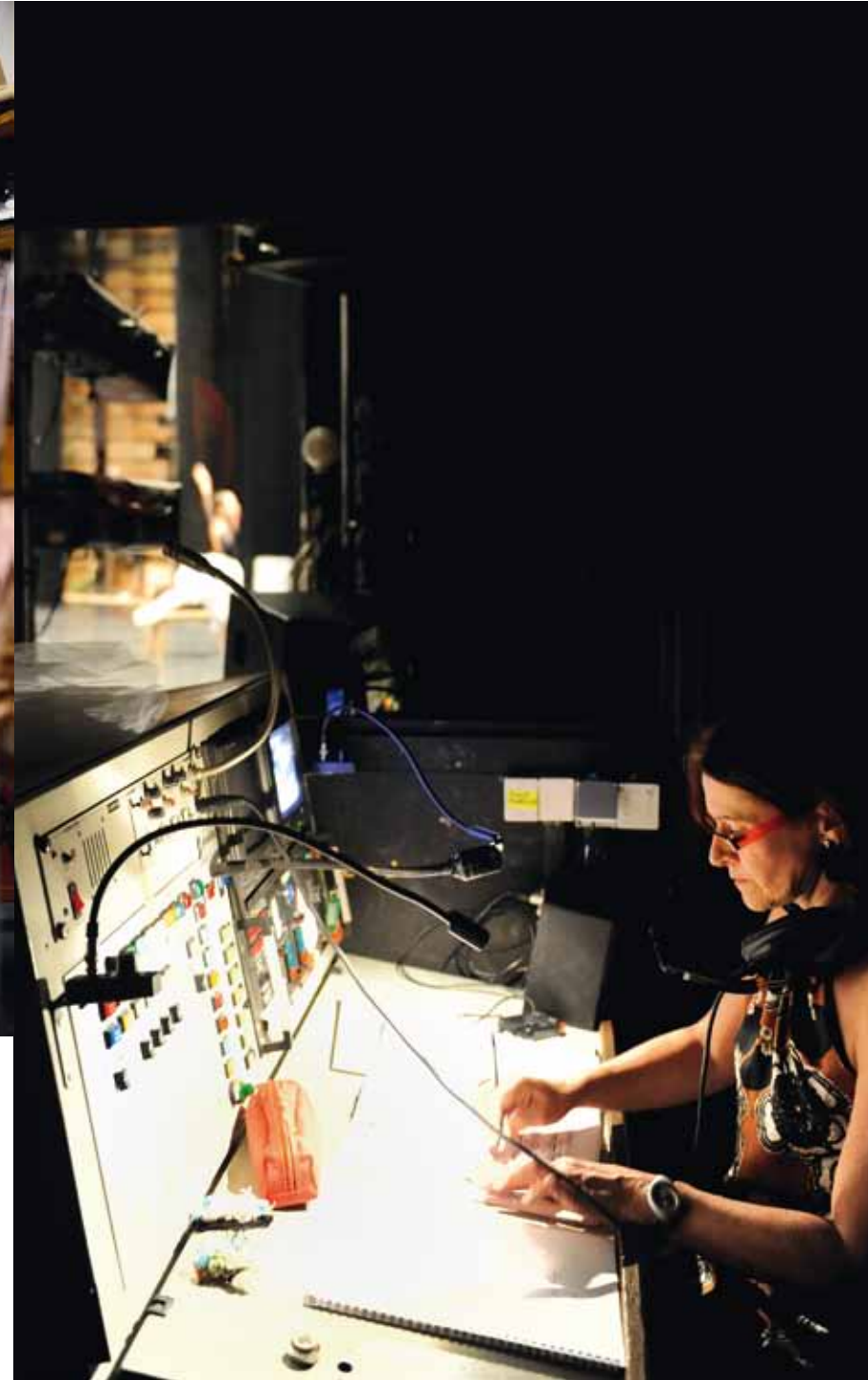
Lucie Marical est également en train de répéter. Elle est harpiste à l'Opéra depuis 2008. « J'ai débuté la harpe à neuf ans, puis, après avoir eu ma médaille d'or et mon prix de perfectionnement dans cet établissement, je suis partie à Paris. J'y ai eu un diplôme de formation supérieure en harpe, un prix de perfectionnement soliste. J'ai alors passé des concours de recrutement pour avoir un poste de harpiste en orchestre car c'est cela qui me plaît, et j'ai décroché la place à l'Orchestre national de Bordeaux Aquitaine. Quand on travaille pour un concert symphonique, on répète le matin et l'après-midi du lundi au mercredi. Si l'on prépare un opéra ou un ballet, on a deux semaines de préparation, d'abord avec l'orchestre seul puis avec les chanteurs ou les danseurs. »



Alexander Martin, chef de chœur de l'Opéra de Bordeaux.



Corinne Ruiz, teinturière, retranscrit en couleurs les univers des metteurs en scène.



Invisible pour les spectateurs, le régisseur imagine des jeux de lumières pour chaque séquence d'un spectacle.



Répétition d'un ballet.

Pendant ce temps, Alexander Martin, chef de chœur, se prépare pour la première. Il est arrivé à l'Opéra de Bordeaux « par hasard », soutient-il, après avoir étudié avec le chef Kwamé Ryan à Cambridge. Une maîtrise de musicologie plus tard, il entre dans « cette maison intelligente. Pas de ici, un bel équilibre entre chanteurs, metteurs en scène et direction musicale. La musique dicte la cadence d'un spectacle. On déchiffre d'abord la musique avec un assistant et une pianiste. Le travail musical est une mise en bouche de la langue et de la musique. Tous les choristes parlent trois, quatre langues. Italien, français, anglais, allemand, quelques notions de russe et de tchèque sont importantes aussi : il faut comprendre le texte pour savoir le chanter. La langue montre le phrasé logique. Le chœur travaille avant l'orchestre et doit être prêt pour la première scénique. Nous sommes un petit noyau qui évolue au fil des productions, je fais des auditions pour avoir des choristes fidélisés. Être choriste, c'est comme un décathlon : il faut tenir sur la longueur. Il y a des détails que le public ne voit jamais. Par exemple, quand le chœur doit bouger, ça nous perturbe : on se retrouve à côté d'une autre voix, ça fausse certains équilibres vocaux. Pour

posait des fleurs en double file, c'était très compliqué pour nous entendre. »
 Qu'on l'entende, c'est précisément ce que ne veut pas Lionel Soulard, sonorisateur. « Mon métier c'est d'être transparent pour les spectateurs. Qu'ils n'aient pas l'impression d'avoir des machines derrière les voix et les instruments. Je ne fais pas que sonoriser les pièces, je produis aussi des effets spéciaux, comme le bruitage d'un scooter dans de Laurent Laffargue. À l'Opéra, c'est tout le contraire du cinéma où le son est démonstratif. J'archive aussi les œuvres, je mixe parfois, comme pour la pièce de danse contemporaine . Lionel Soulard travaille en lien direct avec le chorégraphe. « Le son est un matériau que l'on sculpte. Chaque instrument a sa particularité. Il n'y a pas deux jours identiques. C'est pendant la préparation que se fait l'équilibre entre l'aspect technique et l'artistique, ensuite je conduis avec les infos notées pendant les répétitions. »

Il est 18 h, les cinq costumières-perruquières, dirigées par Marie-Christine Gorce, sont déjà avec les acteurs du plateau. Le maquillage se fera juste après. Pour ouvrir la saison 2011, avait des accents japonais. Corps et figures étaient peints de blanc, façon Butô. Annie Lay, chef maquilleuse depuis 1996 a commencé à travailler sur ce projet depuis le mois de juin. Même si elle

avait gardé ses précédentes notes sur le spectacle, déjà joué dans une forme identique il y a dix ans, des changements sont intervenus. Elle a dû commander spécialement ses produits au Japon. Les premiers essais ont eu lieu en septembre sur son fils comédien. Mais après, il faut s'adapter à chaque personnalité. « J'ai trois représentations avant l'officielle pour m'exercer. Au départ, je demande des photos de la double distribution et je passe des convocations en fonction de l'heure à laquelle les personnes entrent en scène. Les solistes, c'est deux heures avant le lever de rideau. On a entre 20 et 45 mn avec la perruquière. Sur , j'avais huit maquilleurs-coiffeurs. Sur , nous étions dix-neuf ! À l'Opéra, les maquilleuses travaillent beaucoup la matière, car il faut que les 1 000 spectateurs puissent voir la même chose, dans toute la salle. À l'inverse du cinéma, il faut

que l'effet grimage soit marqué pour être visible à grande échelle et que le soliste se sente à l'aise pendant tout le spectacle. Les artistes sont des sportifs de haut niveau, qui doivent assurer pendant parfois trois, voire quatre heures sur scène. Donc l'effet plâtre est banni. Et aujourd'hui, à cause des captations et des images, le style trop appuyé ne passe plus. Mon métier, c'est de travestir la réalité et, à l'Opéra, c'est en plus un engagement public très fort. »

Il est 20 h, l'Opéra a déjà changé de peau et attend le public. Techniques, arts, corps, pointes, pinceaux, ciseaux, tous les corps de métier sont devenus interprètes dans un même souci commun d'atteindre une perfection. 🍷

Emmanuelle Debur est journaliste.