

OPÉRA _
_DE _
_LILLE



Boris Charmatz
[terrain]
SOMNOLE

ma 9 novembre 20h
me 10 novembre 20h

DANSE – CRÉATION

Répétitions à l'Opéra de Lille, oct. 2021
© Marc Damage

12 11 10 09 08 07 06



DANSE

durée +/- 1h sans entracte

Boris Charmatz [terrain]
SOMNOLE

Chorégraphie et interprétation
Boris Charmatz

SOMNOLE

Création à l'Opéra de Lille

Chorégraphie et interprétation **Boris Charmatz**
Assistante chorégraphique **Magali Caillet Gajan**
Lumières **Yves Godin**
Costume **Marion Regnier** et **Boris Charmatz**
Travail vocal **Dalila Khatir**
Avec les conseils de **Bertrand Causse** et **Médéric Collignon**

Production [terrain]

Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

Coproduction Opéra de Lille, le phénix – scène nationale Valenciennes pôle européen de création, Bonlieu Scène nationale Annecy, International Arts Festival REGARDING..., Charleroi danse – Centre chorégraphique de Wallonie-Bruxelles (Belgique), Festival d'Automne à Paris, Festival de Marseille, Teatro Municipal do Porto, Helsinki Festival, Scène nationale d'Orléans, MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis (Bobigny), Pavillon ADC (Genève)

Avec le soutien de Lafayette Anticipations – Fondation d'entreprise Galeries Lafayette, dans le cadre de l'Atelier en résidence

Régisseur général **Fabrice Le Fur** Direction déléguée [terrain] **Hélène Joly**
Direction des productions **Lucas Chardon, Martina Hochmuth**
Chargés de production **Florentine Busson, Briac Geffrault**

Équipe technique et de production de l'Opéra de Lille : Régie générale **Olivier Desse**
Régie plateau **Serge Damenez** Équipe plateau **Tristan Mercier, Jonas Pamart-Palà, Flavia Tissot** Régie lumières **Sarah Eger** Équipe lumières **Frédéric Ronnel**
Régie son **David Lamblin** Chargée de production **Anne Salamon**

Remerciements Alban Moraud, Mette Ingvarstsen, Iris Ingvarstsen Charmatz, Xenia Ingvarstsen Charmatz

Boris Charmatz [terrain] est en résidence à l'Opéra de Lille.
[terrain] est soutenu par le ministère de la Culture – Direction Générale de la Création Artistique et la Région Hauts-de-France.

Dans le cadre de son implantation en Hauts-de-France, [terrain] est associé à l'Opéra de Lille, au phénix – scène nationale Valenciennes pôle européen de création et à la Maison de la Culture d'Amiens – pôle européen de création et de production.
Boris Charmatz est également artiste accompagné par Charleroi danse (Belgique) de 2018 à 2022, et associé à Lafayette Anticipations en 2021-2022.

Introduction

À l'Opéra de Lille, nous avons à cœur d'explorer le paysage chorégraphique contemporain en invitant le public à se laisser guider par des artistes innovants et représentatifs d'enjeux qui traversent aujourd'hui l'art de la danse.

Parmi eux, nous invitons régulièrement un chorégraphe pour une résidence. Ses créations sont alors présentées au cours de plusieurs saisons. C'est ainsi que Boris Charmatz propose depuis le week-end dernier un ensemble de trois projets particulièrement singuliers.

Tout d'abord, samedi et dimanche, 20 danseurs ont semé la danse partout dans l'Opéra. Entre happening et rétrospective, ils ont redonné vie à de grands solos de l'histoire de la danse moderne et contemporaine. Comme dans une exposition, le public était convié à déambuler librement dans le bâtiment, à la découverte d'une collection vivante de pièces chorégraphiques composant le musée imaginaire de Boris Charmatz. Le concept avait déjà fait les beaux jours du MoMA, de la Tate Modern ou du Palais Garnier sous le titre de *20 danseurs pour le XX^e siècle*. Les interprètes en ont donné ici une nouvelle version – **20 danseurs pour le XX^e siècle et plus encore** – débordant ses limites initiales pour introduire une histoire de la danse allant jusqu'à aujourd'hui.

Lundi et mardi, en journée, quatre **Parcours dansés** ont été organisés à destination de 700 élèves de la région, du CP au CM2. Constitués de mini-représentations liées au répertoire de Boris Charmatz dans différents espaces de l'Opéra, ils étaient introduits par des ateliers de pratique visant à éveiller le regard.

Enfin, ces mardi et mercredi, **SOMNOLE** constitue sans nul doute un temps fort de l'automne à l'Opéra de Lille. Dans ce tout nouveau solo dansé et sifflé par Boris Charmatz lui-même, le chorégraphe nous fait part des questionnements qui l'ont animé pendant le confinement de 2020. Avec intelligence et sensibilité, il nous invite à sortir délicatement de possibles états de somnolence, d'isolement ou d'engourdissement...

Autant de propositions représentatives des multiples facettes du travail de Boris Charmatz, unies par l'infinie générosité de la danse et son éternel enchantement.

Note d'intention

j'aime l'idée que les idées chorégraphiques arrivent corps allongé
quand on va s'endormir
quand on somnole

j'aimerais faire un solo somnolant
qui s'inspire de ces états de latence
pour explorer l'hibernation et sa sortie
les ressacs du rêvassement et les cris du réveil

explorer le désir de la passivité

et bouger dans le sommeil

dans ce solo j'aimerais que le travail du cerveau soit aussi visible que possible
que ce soit cela qui affleure

je me demande bien pourquoi je n'ai jamais chorégraphié de solo

quand j'étais petit je m'entraînais à siffler à chaque récréation
pour pouvoir ensuite imaginer un concert entier de sifflet
j'ai surtout sifflé de la musique classique

j' imagine d'abord un solo entièrement sifflé
fait de réminiscences mélodiques

et pour une fois
j' imagine aussi les lumières
première esquisse
des sorties de secours qui s'allument les unes après les autres
une sorte de drone volant qui m'éclaire en mouvement
et probablement une grosse source qui tombe de l'arrière scène
un contre-jour qui plonge vers les spectateurs
puisque tout va vers eux in fine

sommeil sonne probablement mieux que somnole
mais dans somnole le mot solo est déjà inscrit
alors je ne sais pas

Boris Charmatz

avril 2020

Conversation avec Boris Charmatz

On va sans doute voir apparaître beaucoup de formes solos suite au confinement – le solo étant une forme que la plupart des danseurs et danseuses ont pu continuer à travailler chez eux ou en studio. Comment envisagez-vous cette forme du solo ? En un sens, vous n'avez fait que de « faux solos », comme *Les Disparates* avec Dimitri Chamblas. Qu'est-ce que le solo produit en termes d'univers mental, d'économie, de rapport à la chorégraphie ?

Boris Charmatz : Pourquoi faire un solo aujourd'hui ? On pourrait dire qu'il y a eu le confinement, les conditions particulières d'exercice de la danse. C'est vrai, mais j'avais envie de faire ce solo avant le confinement. Il y a sans doute une question de légèreté ; ce n'est pas le même poids. Je suis le seul responsable de ce qui se passe sur scène : tout se passe entre moi et moi. Ce qui est très agréable dans la forme solo, c'est qu'il n'y a pas besoin de traduction. Le lien avec ce dont on rêve la nuit – la dimension fantasmatique et intuitive du travail de création, que l'on couche dans un cahier, dans sa tête ou dans son corps – est beaucoup plus direct. Pas besoin de transmettre, de faire comprendre, comme ça peut être le cas dans une chorégraphie de groupe. Et j'ai fait beaucoup de chorégraphies de groupes – et parfois de grands groupes – ces dernières années ! Pour créer une pièce, il faut entraîner d'autres danseurs dans sa vision, construire ensemble la mécanique du spectacle. Dans un solo, il n'y a plus d'intermédiaires. Entre la somnolence et la création, tout se fait de

manière beaucoup plus directe. J'ai envie de garder ce travail le plus longtemps possible dans une forme d'indétermination, propre à la somnolence, à la rêverie. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'au départ – n'ayant pas travaillé seul depuis longtemps – j'avais emmené des textes dans le studio, comme des appuis. Finalement, ce temps de travail seul en studio, accompagné par cette musique sifflotée, m'a permis de me passer de ces béquilles. Plus le travail avance, plus il est intériorisé, mental, et moins j'éprouve le besoin de faire appel à des éléments extérieurs.

Mais au départ, le solo n'a rien d'évident pour moi – et c'est sans doute pour ça que j'en ai fait si peu. Déjà parce qu'il faut se montrer soi. Personnellement, j'ai l'impression de me dévoiler beaucoup plus dans une pièce comme *10000* gestes ; mais je dévoile mon cerveau, pas mon image. Lorsque nous avons fait *Les Disparates* avec Dimitri Chamblas, nous l'avions appelé « solo bicéphale ». Il s'agit bien d'un solo – je danse seul – mais composé à quatre mains. Et en réalité, il s'agit plutôt d'un duo avec l'œuvre de Toni Grand – entre une sculpture lourde, figée, et un corps en mouvement.

L'idée de somnolence est présente depuis longtemps dans votre travail. Je me rappelle d'un entretien dans lequel vous évoquiez l'idée d'une pièce où les danseurs seraient dans un état d'inertie : une danse des corps inertes, comme les enfants endormis de enfant, ou la sieste de A Dancer's Day. J'ai l'impression qu'il

y a ces deux pôles dans votre rapport à la danse : d'un côté, un débordement de mouvements comme dans 10000 gestes ; de l'autre l'endormissement, l'inertie – ou la mort.

B. C. : Effectivement, dans une pièce comme 10000 gestes, je recherche plutôt le trop, la pléthore – une forme vorace de dépense d'énergie. Avec cette création, j'indique un « mode », un mood, une ligne rêvée. Mais en général, je finis toujours par transpirer à la fin ! J'aime les contrastes, les changements abrupts. Pour le moment, je commence tout doucement, en sifflotant un son monotonal ; la mélodie s'élabore, je passe par différents états, différents états de liaison du souffle et de la dynamique du corps, de la construction mélodique, de ses mélanges, de ses ruptures. Peut-être que les coordonnées de mon travail chorégraphique sont enchâssées entre ces deux points : la dépense démonstrative d'une part et la somnolence des corps inactifs de l'autre ; le mouvement perpétuel, le désir de danser, de sauter, d'épuiser le corps ; et une image du corps plus calme, plus sombre aussi, qui renvoie à l'arrêt, à la mort, au corps qui ne peut plus – au corps « d'après l'épuisement ». C'est le corps qui a dépassé le trop, la pléthore – ou qui a été brisé par ce débordement.

L'immobilité, pour la danse, est une sorte de point limite. L'équivalent peut-être du monochrome blanc. Une forme de vide, de vacance. Je me souviens de cette conférence d'Yvonne Rainer au Musée de la danse : « Nothing doing / doing nothing » ; elle y évoque l'impossibilité à « faire rien ». Une fois sur scène, un corps fait toujours quelque chose, quand bien même il ne ferait rien.

B. C. : Ce que j'aime avec l'idée de somnolence, c'est le spectacle mental qu'elle recèle. Le repos, le demi-sommeil m'intéressent parce qu'ils indiquent un point intermédiaire entre le fait de ne pas bouger et le fait de bouger énormément. Bouger peu, mais tout en bougeant follement dans sa tête. C'est une passerelle entre le monde mental et le monde physique.

Avec cette création, j'ai envie de convoquer les gestes de ceux qui dorment mal, des insomniaques, des somnambules... Peut-être que la situation générale fait que l'on dort moins bien, et j'aime bien l'idée d'explorer ces états d'insomnie, de sommeil agité. Dans *danse de nuit*, nous répétons en boucle « dormir dormir dormir » en changeant de position. Dans *enfant*, les corps sont manipulés par des machines, les enfants font semblant de dormir ou d'être morts.

L'autre volet, c'est la musique, par le biais du sifflement. De quoi sont faites ces ritournelles que vous sifflez pendant la pièce ? Quel est votre « juke-box mental » ?

B. C. : Cela tourne beaucoup autour des musiques qui passaient à la radio quand j'étais enfant – c'est-à-dire, principalement, le fonds musical de France Musique. C'est comme une réserve de musique classique dans laquelle je puise, sans vraiment me demander ce qui vient d'où, ou de qui. Ce sont les mélodies qui sont là, qui se présentent à moi – qu'il s'agisse de Bach, de Mozart ou de Vivaldi. Au départ, je me suis mis à siffloter dans le studio, parce que cela m'arrive tout le temps... Au fond, c'est une manière un peu détournée de réactiver un schéma assez traditionnel de jonction entre danse

et musique. Je me suis d'ailleurs dit que la pièce pourrait s'appeler *Musique*. Ou *France Musique*. Ou *Classique*. D'une part parce que la forme du solo est très classique ; d'autre part parce que ce rapport entre danse et musique appartient à la forme classique. Ce qui me vient en tête lorsque je siffle est majoritairement de la musique classique. C'est presque contre mon gré. J'aimerais siffler Xenakis, Miles Davis... Sans doute que l'aspect mélodique y est pour beaucoup ; il est plus simple de siffler un thème, un aria ou une mélodie qu'une séquence de notes complexe ; cela dit, on retrouve des mélodies très fortes dans la musique contemporaine, par exemple *Mantra* de Stockhausen, ou certaines sonates pour piano préparé de John Cage qui rappellent les mélodies de Satie.

L'idée de faire un solo construit sur le lien entre danse et musique n'est pas forcément très excitante en soi, sauf qu'il s'agit d'une musique que je crée moi-même, que je génère en même temps que je danse. Je la convoque, je l'interromps quand je veux – tout est fait en direct. Le sifflement agit comme un filtre – le filtre du souffle. Je n'actionne même pas mes cordes vocales – au contraire de la pièce *manger* où le groupe de danseurs danse tout en mangeant et chantant. Le sifflet est une action musicale très simple et très fragile. Il suffit que les lèvres soient sèches pour que ça s'arrête. Il suffit d'être essoufflé pour que ça s'arrête – d'où la nécessité d'ailleurs de produire une « danse du peu », une danse amoindrie, alanguie. Si on bouge trop vite, ça devient très vite faux, ou inaudible. Il s'agit d'une danse funambule, où les mouvements du corps affectent l'instrument. Littéralement, la pièce est suspendue à mes lèvres. J'aime

beaucoup le titre du film de Jacques Audiard, *Sur mes lèvres* – encore un titre possible ! La voix sort de la gorge, des cordes vocales, avant de franchir les lèvres. Le sifflement provient de la rencontre entre le souffle et les lèvres. La voix est épaisseur, matière, le sifflet est ténu, minime, étroit. Il n'est pas très fort. Il peut se perdre.

Donc danse et musique. Gros bloc. Mais au sein de ce bloc, la musique est fragile, et l'équilibre peut se briser à tout moment. Tout est sur un fil. Le challenge, c'est de tenter cette forme fragile sur une grande scène, comme celle de l'Opéra de Lille. Y faire entendre ce fin filet mélodique si ténu est à la fois risqué et possiblement très fort. Le sifflet est comme une opération de conversion ; il convertit le grand en ténu. Un air d'opéra de Haendel est réduit à presque rien – son squelette, sa mélodie. C'est comme craquer une allumette : il y a la lumière, la chaleur, mais c'est ténu, ça s'éteint vite – un seul souffle peut l'éteindre.

Cette idée, danser et siffler, me plaît beaucoup dans sa simplicité – sa ligne claire. Toute la question, connaissant votre propension à ajouter les difficultés, à essayer de vous confronter à une forme d'impossible – est de savoir si vous pouvez tenir la simplicité de cette idée...

B. C. : Je suis à la croisée des chemins. Il y a en moi un désir de ne faire « que » siffler. Et ce « que » n'est pas à envisager que comme limitatif. Le sifflet contient une sémantique assez riche. Ça part du sifflet comme appel : on siffle pour appeler des gens, des troupeaux, des bêtes, communiquer à travers la montagne. On siffle pour prévenir d'un danger, imiter les oiseaux, qui sifflent pour délimiter leur territoire ou séduire. Et éventuellement,

on siffle pour évoquer une mélodie. Le fait de siffler convoque une ambivalence – un affect qui est entre la peur et le réconfort. On siffle pour se rassurer, comme une présence quand on marche seul dans la rue. Mais cela indique aussi aux autres qu'on est là, comme un avertissement – un signal. Ça me rappelle Peter Lorre qui siffle l'air de *Peer Gynt* dans *M le Maudit* de Fritz Lang. Il siffle quand il est pris d'une pulsion meurtrière, et c'est ce sifflement qui finit par le perdre, parce qu'un mendiant aveugle reconnaît son sifflement... Fritz Lang utilise cet aspect double du sifflet – à la fois proche de la berceuse rassurante, et qui finit par devenir un son d'horreur. Il y a quelque chose dans le sifflet entre l'effroi et le réconfort. Ce n'est pas pour rien que le sifflet est souvent utilisé dans la musique de film. D'ailleurs, en studio, je me suis amusé à siffler certaines musiques de Ennio Morricone mais je ne pense pas qu'elles resteront. C'est un univers référentiel trop fort – et puis, physiquement, à part attendre avec un grand chapeau sous le soleil...

Vous avez présenté un court extrait de cette création lors de *La Fabrique* au CND pendant le Festival d'Automne en septembre 2020, juste avant de reprendre *J'ai failli*, et j'ai été étonné de la précision de votre sifflement. D'où vient cet intérêt pour le fait de siffler ?

B. C. : Je siffle en amateur, et j'ai encore du travail à faire pour améliorer ma technique. Quand j'étais enfant, je rêvais de composer pour un orchestre de siffleurs. Ça ne s'est pas fait ! Pour mieux comprendre ce qui m'intéresse dans la fragilité du sifflet, je vais utiliser une comparaison : j'ai fait un projet en tant qu'interprète pour Fanny

de Chaillé (*Underwear*), pendant lequel elle m'a fait découvrir la chanson *Where is my mind* des Pixies. Je dansais sur cette chanson avec une bulle de salive entre les lèvres. J'avais beaucoup aimé ce principe d'un mouvement « suspendu aux lèvres » ; d'un mouvement infime, sur le fil. Si je soufflais trop fort, la bulle explosait. Si je bougeais trop vite, elle explosait. Et s'il n'y avait plus de bulle, il n'y avait plus rien. Avec le sifflement, c'est comme si je reprenais ce principe de la bulle de salive, et que je la rendais « audible ».

Extraits de propos recueillis par **Gilles Amalvi**
décembre 2020

Repères biographiques

Boris Charmatz

chorégraphie et interprétation

Danseur, chorégraphe, mais aussi créateur de projets expérimentaux comme l'école éphémère Bocal, le Musée de la danse ou [terrain], institution sans murs ni toit, Boris Charmatz soumet la danse à des contraintes formelles qui redéfinissent le champ de ses possibilités. La scène lui sert de brouillon où jeter concepts et concentrés organiques, afin d'observer les réactions chimiques, les intensités et les tensions naissant de leur rencontre.

De 2009 à 2018, Boris Charmatz dirige le Musée de la danse, Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne. En janvier 2019, il lance [terrain], structure implantée en région Hauts-de-France et associée au phénix – scène nationale de Valenciennes, à l'Opéra de Lille et à la Maison de la Culture d'Amiens. Boris Charmatz est également artiste accompagné par Charleroi danse (Belgique) de 2018 à 2022. En septembre 2022, Boris Charmatz prendra la direction du Tanztheater Wuppertal pour y développer avec la compagnie et [terrain] un nouveau projet franco-allemand.

D'À bras-le-corps (1993) à La Ronde (2021), il signe une série de pièces qui ont fait date, en parallèle de ses activités d'interprète et d'improvisateur, notamment avec Médéric Collignon, Anne Teresa De Keersmaeker et Tino Sehgal. En 2021, Boris Charmatz crée La Ronde dans le cadre de l'événement « Avant-travaux, le Grand Palais invite Boris Charmatz ». Ce projet est le sujet d'un documentaire et d'un film inédits diffusés sur France 5. En juin 2021, il orchestre une performance pour 130 danseurs, *Happening Tempête*, pour l'ouverture du Grand Palais Éphémère. En juillet 2021, il ouvre le Manchester International Festival avec *Sea Change*, une création chorégraphique avec 150 danseurs amateurs et professionnels.

Magali Caillet Gajan

assistante chorégraphique

Après des débuts dans le cabaret et la télévision dans les années 1980, Magali Caillet Gajan est interprète pour Angelin Preljocaj, Philippe Decouflé, Mathilde Monnier, Odile Duboc, les Carnets Bagouet et Boris Charmatz. Elle participe à *20 danseurs pour le XX^e siècle* de Boris Charmatz et l'assiste pour de nombreux projets (*Fous de danse*, *danse de nuit*, *10000 gestes*, *infini*, *La Ronde*). Elle danse la re-création de *Jours Étranges* de Dominique Bagouet sous la direction de Catherine Legrand, ainsi que pour Ashley Chen dans *Unisson*. Elle crée *Assisted*, solo de Philip Connaughton à Dublin. De plus, elle collabore avec les chorégraphes Olivia Grandville, Maud Le Pladec, Fabrice Ramalingom, ainsi qu'avec la metteuse en scène Myriam Marzouki.

Yves Godin

lumières

Créateur lumière, Yves Godin collabore au début des années 1990 aux projets de nombreux chorégraphes. Sa démarche porte sur l'idée d'une lumière non dépendante de la danse, de la musique ou du texte, mais qui puisse entrer en résonance avec les autres composantes de l'acte scénique, en travaillant autour de deux axes principaux : la perception de l'espace et du temps, et le tissage de liens en réseaux, plus ou moins anachroniques avec les autres natures en présence (corps, sons, pensée, temps).

Aujourd'hui dans les champs de la danse, de la performance, du théâtre et de la musique, il collabore principalement pour la lumière et/ou la scénographie avec Boris Charmatz, Vincent Dupont, Olivia Grandville, Thierry Balasse, Pascal Lambert et Gisèle Vienne.

Parallèlement, Yves Godin crée des installations et des événements sur et autour de la lumière.

Marion Regnier

costume

Originaire de Besançon, Marion Regnier étudie les arts appliqués avant de se spécialiser dans la couture et le design de mode à Lyon. Mais c'est à Rennes qu'elle débute ses différentes collaborations artistiques en travaillant au sein de l'atelier costumes du Théâtre National de Bretagne et prend goût à l'effervescence des créations du spectacle vivant.

Depuis une dizaine d'années, elle collabore en tant qu'habilleuse de tournée, assistante ou costumière, aux créations théâtrales de metteurs en scène tels que Mélanie Leray, Arthur Nauzyciel, Elise Vigier ou encore Pascal Rambert, et également dans le milieu de la danse contemporaine sur les créations de Boris Charmatz depuis 2014 et plus récemment auprès d'Ashley Chen.

Dalila Khatir

travail vocal

De formation lyrique, la chanteuse Dalila Khatir interprète différents opéras, en particulier avec Opéra éclaté. Elle travaille également avec des musiciens issus de l'improvisation (Fred Frith, Maggie Nichols, Association pour les Musiques Innovatrices, Ferdinand Richard, Jean-Marc Montera, eRikm) et collabore à des spectacles de théâtre musical (François-Michel Pesenti, Richard Dubelski, Patrick Abéjean). Elle anime des ateliers de voix et d'improvisation auprès de chorégraphes et de metteurs en scène. Elle intervient dans le spectacle *Déroutes* de Mathilde Monnier comme chanteuse, puis comme interprète auprès d'Herman Diephuis dans *Dalila et Samson*, par exemple, *Julie entre autres* et *Ciao Bella*. Depuis *Con forts fleuve* (1999), elle participe régulièrement au travail vocal et musical auprès des danseurs dans les créations de Boris Charmatz.

Bertrand Causse

musicien et siffleur

Bertrand Causse est altiste, chef d'orchestre et siffleur. Alto solo de l'orchestre Double Sens et de l'ensemble Les Trilles du Diable auprès du violoniste Nemanja Radulović pendant de nombreuses années, il se produit sur des scènes de renommée internationale : Salles Pleyel et Gaveau, Théâtre des Champs-Élysées, Opera City et Oji Hall à Tokyo, Théâtre national de Shanghai, etc.

Vice-champion du monde de sifflet au Concours international de sifflet de Tokyo en 2018, il développe depuis une brillante carrière de siffleur. Il crée en 2019 à Paris le premier récital sifflet-piano avec la pianiste Christine Chareyron, et siffle régulièrement avec l'Orchestre Coalescence dont il est le directeur musical.

Médéric Collignon

musicien et multivocaliste


Médéric Collignon étudie la trompette classique au Conservatoire de Charleville-Mézières, avant de changer de mode d'expression et d'inclure l'improvisation à sa pratique. Il se consacre au répertoire de jazz et de ses déclinaisons, et trouve assez rapidement sa propre voie. Arrivé à Paris, il rencontre des personnalités du jazz français et participe activement aux orchestres comme Le Sacre du Tympan de Fred Pallem ou le Zhig Band de Sébastien Gaxie. Il devient bassiste dans Alerta G tout en jouant dans l'Orchestre national de jazz.

Ses projets personnels passent au mixeur de grandes œuvres collectives comme *Porgy and Bess* de Gil Evans et Miles Davis, le rock progressif de King Crimson, le hip-hop et bientôt des compositions personnelles. Théâtre, cinéma, expositions, littérature et performances complètent l'univers de cet artiste insatiable.

OPÉRA DE LILLE

L'Opéra de Lille, Théâtre lyrique d'intérêt national,
est un établissement public de coopération culturelle financé par :



Dans le cadre de la dotation de la Ville de Lille, l'Opéra de Lille bénéficie du soutien du Casino Barrière 

L'Opéra de Lille remercie pour leur soutien ses mécènes et partenaires

GRAND MÉCÈNE



Aux côtés de l'Opéra de Lille depuis son ouverture en 2004, le CIC Nord Ouest apporte un soutien spécifique aux productions lyriques

MÉCÈNE PRINCIPAL



MÉCÈNES DES RETRANSMISSIONS OPÉRA LIVE



Fondation 

MÉCÈNES ASSOCIÉS AUX ATELIERS DE PRATIQUE VOCALE FINOIREILLE





MÉCÈNE ÉVÈNEMENT



MÉCÈNE ASSOCIÉ



MÉCÈNES EN COMPÉTENCES



MÉCÈNE EN NATURE



PARTENAIRES ASSOCIÉS



PARTENAIRES MÉDIAS



L'Opéra de Lille remercie également
Patrick et Marie-Claire Lesaffre,
passionnés d'art lyrique, pour leur fidèle soutien

opera-lille.fr

@operalille

