



Dossier pédagogique
Lundi 25 janvier 2021

OPÉRA DE LILLE 20.21

Au cœur de l'océan

Création de **Frédéric Blondy** et **Arthur Lavandier**
Livret, dramaturgie et mise en scène **Halory Goerger**
Direction musicale **Maxime Pascal**

Ensemble **Le Balcon**

Chanté en français, anglais et allemand
Surtitré en français

Durée +/- 1h15

Création à l'Opéra de Lille les 4 et 5 février 2021

Préparer votre venue	p. 3
Présentation, l'équipage	p. 4
L'histoire, Note d'intention	p. 5
Inspirations	p. 6
La scénographie	p. 9
Les interprètes, la maîtrise d'œuvre, l'orchestre	p. 10
Ensemble Le Balcon	p. 11
Le challenge de l'improvisation instrumentale	p. 12
Repères biographiques	p. 13
Le huis clos	p. 14
La fascination des fonds marins	p. 15
L'univers de la mer dans l'art	p. 16
Un voyage, la fuite d'un monde	p. 17
La voix lyrique aux XXe et XXIe siècles Évolutions, techniques et expérimentations	p. 18
La voix à l'Opéra	p. 23
L'Opéra de Lille	p. 24
L'Opéra : un lieu, un bâtiment et un vocabulaire	p. 30

Contact

Service des relations avec les publics
**Marion Dugon / Delphine Feillée /
Léa Siebenbour**
03 62 72 19 13
groupes@opera-lille.fr

OPÉRA DE LILLE
2, rue des Bons-Enfants
BP 133
59001 Lille cedex

Dossier réalisé avec la collaboration
d'**Emmanuelle Lempereur**, enseignante
missionnée à l'Opéra de Lille. Janvier 2020

Avec les élèves

Mot souligné cliquable

 **Lien vidéo cliquable**

Préparer sa venue

Ce dossier vous aidera à préparer votre venue avec les élèves. L'équipe de l'Opéra de Lille est à votre disposition pour toute information complémentaire et pour vous aider dans votre approche pédagogique.

Si le temps vous manque, nous vous conseillons d'aborder prioritairement [la présentation de l'œuvre](#).

Si vous souhaitez aller plus loin, un dvd pédagogique sur l'Opéra de Lille peut vous être envoyé sur demande. Les élèves pourront découvrir l'Opéra, son histoire, une visite virtuelle du bâtiment, ainsi que les différents spectacles présentés et des extraits musicaux et vidéo.

Recommandations

Le spectacle débute à l'heure précise et les portes sont fermées dès le début du spectacle. Il est donc impératif d'arriver au moins 30 minutes à l'avance.

Il est demandé aux enseignants de veiller à ce que les élèves demeurent silencieux afin de ne gêner ni les chanteurs ni les spectateurs. Il est interdit de manger et de boire dans la salle, de prendre des photos ou d'enregistrer. Les téléphones portables doivent être éteints. Toute sortie de la salle est définitive.

Nous rappelons aux enseignants et accompagnateurs que les élèves demeurent sous leur entière responsabilité pendant toute leur présence à l'Opéra.

Témoignages

L'équipe de l'Opéra souhaite vivement que les élèves puissent rendre compte de leur venue et de leurs impressions à travers toute forme de témoignage (écrits, dessins, photographies, productions musicales). N'hésitez pas à nous les faire parvenir.

Durée totale du spectacle : environ 1h15 sans entracte

Chanté en français, anglais et allemand

Surtitré en français

Présentation

Au cœur de l'océan est une commande de l'Opéra de Lille et du Balcon.

Il s'agit d'une production du CNCM La Muse en Circuit, du Balcon et de l'Opéra de Lille, en coréalisation avec l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet, avec le soutien de la Fondation Singer-Polignac, du Fonds de Création Lyrique de la SACD et de la Copie Privée. L'ensemble Le Balcon joue sous la direction de Maxime Pascal.

Ils sont jeunes, et ils sont trois. Réunissant leurs audaces et leur goût pour les gags loufoques, ils ont fomenté ce qu'il faut tout de même bien appeler un opéra. Auteur d'un pétaradant *Germinal*, le Lillois Halory Goerger avoue « travailler sur l'histoire des idées parce que tout le reste était déjà pris », et signe ici le livret et la mise en scène. Quant à la partition musicale, elle est écrite à quatre mains : d'un côté, Frédéric Blondy, passionné de musiques expérimentales, d'improvisations et d'électro et directeur artistique de l'ONCEIM ; de l'autre, Arthur Lavandier, auteur d'un *Premier Meurtre* retentissant et désormais connu pour sa capacité à raconter des histoires musicales aux plus jeunes (*La Légende du Roi Dragon* ou de réjouissantes variations sur les *Noces de Figaro*). Ces trois explorateurs, accompagnés par les musiciens aventuriers du Balcon, proposent de partir au cœur de l'océan, pour y découvrir « des poissons qui ont avalé une lampe de poche, des méduses aux filaments longs comme des autoroutes, des poulpes luminescents hermaphrodites... », et quelques expériences sonores inédites, plongeant la salle en immersion dans les profondeurs acoustiques.

L'équipage

La capitaine **Claire Bergerault**

Claire est une sorte de Pia Klemp qui aurait mangé Carola Rackete. Problèmes psy légers. Mécano de formation, elle a brièvement été lieutenant d'un bateau de croisière de luxe, dont on devinera qu'elle l'a volontairement coulé par conviction écolo. Veut voir brûler le Vieux Monde.

La biologiste **Audrey Chen**

Chen est une biologiste marine qui a obtenu son doctorat à l'université de Miami. Elle est à la fois brillante et ambitieuse, mais n'est pas une personne pratique. Son pragmatisme à l'égard des êtres vivants peut facilement être confondu avec un manque absolu d'empathie, ce qui la rend extrêmement précieuse pour Nowitz.

Une plongeuse **Isabelle Duthoit**

Isabelle vient d'une famille d'agriculteurs wallons. Elle a eu un métier pointu, avant. Elle a perdu mari et enfants dans un incendie, ce jour-là elle est partie sans jamais revenir, a passé ses certifications de plongée les unes après les autres, et depuis enchaîne les jobs sur les plateformes pétrolières. Elle cherche le réconfort dans le silence.

L'océanographe **Han Buhrs**

A lu Stevenson et Rachel Carson quand il était jeune adolescent, dans les années 50, il pensait devenir un aventurier, a étudié l'océanographie à Southampton, a été stagiaire chez Cousteau au début des années 60, s'est fait mordre la main gauche par un calamar géant qui a essayé de lui voler son donut, a récupéré le donut, n'a jamais récupéré sa main. Il est veuf et le cœur brisé. Un peu mauviette.

L'entrepreneur **Axel Zowitni**

Zowitni est un entrepreneur russe. Il a, comme tous les grands malades qui aiment immodérément l'argent, un compte à régler. C'est un esprit puissant mais veule, animé par des valeurs transhumanistes. Mais il aime aussi la poésie, récite volontiers Essénine. Il a une maladie neurologique incurable qu'il espère guérir avec une espèce sous-marine hyper rare.

La géologue **Ute Wassermann**

Ute Wassermann a étudié la géologie à l'université de Göttingen et a mené parallèlement une carrière d'ingénieur du son dans le milieu de la musique expérimentale allemande. Plus oiseau que personne, elle parle à peine mais écoute attentivement. Elle a entendu quelque chose en bas, elle veut savoir ce que c'était. Elle a un désir de mort qui n'a pas encore été exaucé

L'histoire

Un oligarque finance la première colonie sous-marine de très grande profondeur. Il descend avec une équipe venue valider l'implantation. Ils prennent la température de nos rapports, en tant qu'espèce, avec le milieu aquatique. Une force venue des abysses s'oppose à leur présence. Un dialogue s'instaure.

L'opéra est construit autour de la relation entre techniques vocales étendues et stratégies de composition laissant une bonne place à l'improvisation. Il mélange abstraction et propositions mélodiques. Il vise à permettre d'apprécier les très hauts niveaux d'intensité proposés par ces vocalistes rares sur les plateaux d'opéra.

Prologue

Han Buhrs, océanographe, pleure la mort de sa femme, Susan, astronaute perdue dans l'espace. Décidé à s'enfoncer au plus profond d'une fosse subaquatique, il en cartographie le relief avec sa voix.

Acte I - la surface

Axel Zowitni, oligarque passionné par l'argent et l'océan, présente son projet de colonie subaquatique de grande profondeur. Chaque membre de l'équipe est introduit. Une tempête survient et précipite la plongée de la station, tandis que, pour lutter contre le mal de mer, chacun se donne du courage en chantant.

Acte II - la descente

La station descend calmement. Chen, la biologiste, découvre que son admiration pour les espèces sous-marines est en butte aux projets de Zowitni, son employeur, qui vise le profit davantage que le progrès scientifique. Au fur et à mesure de la descente, les « quarts » se prennent par équipe de deux. Zowitni, en grande conversation avec un actionnaire, est surpris par Wassermann.

Acte III - le fond

La station sous-marine atteint sa destination, une fosse dont l'équipage parcourt le relief à la recherche d'un site adéquat pour implanter la colonie. Wassermann, concentrée sur ses recherches, tombe en amour avec un mont hydrothermal. L'équipe, en explorant les anfractuosités, réveille une force qui sépare le groupe en deux. Wassermann, hypnotisée, disparaît dans la faille, poussée par Zowitni. Les autres partent à sa recherche.

Acte IV - la lumière

Restée seule, Bergerault décide sciemment de suivre la même voie, sans que Chen puisse l'en empêcher. La biologiste accable Zowitni, qui, effrayé, remonte à la surface. Ute, Bergerault et Chen réapparaissent, transfigurées, et appellent Duthoit, qui, pensant mourir, les rejoint.

Épilogue

Buhrs, resté seul à bord, résiste à l'appel de l'océan. Il trouve néanmoins la paix dans cet ermitage forcé à bord de la station. Le relief prend la forme de sa femme et échange avec lui.

Note d'intention

Au cœur de l'océan, il y a des poissons qui ont avalé une lampe de poche, il y a des méduses aux filaments longs comme des autoroutes, des poulpes luminescents hermaphrodites, des volcans qui crachent au ralenti sur des baleines qui se décomposent généreusement. Il y a au fond de ses combes, de gigantesques câbles, dans lesquels transitent nos informations hors-sujet, que les autochtones tolèrent. Il y a dans ses failles de petits drapeaux plantés par des hommes et des femmes qui sont descendus les premiers et ne sont jamais vraiment totalement remontés. On ne revient pas intact des abysses. Parce qu'ils ont vu ce qu'il y avait dans les béances de cette grande masse noire. Parce qu'ils ont caressé la peau rugueuse des tortues marines et se sont sentis cousins. Parce qu'ils ont sombré dans les yeux des calamars géants sans être mangés. Parce qu'ils ont entendu la voix de la mer telle qu'elle se fait entendre quand on a vécu la connaissance par les gouffres.

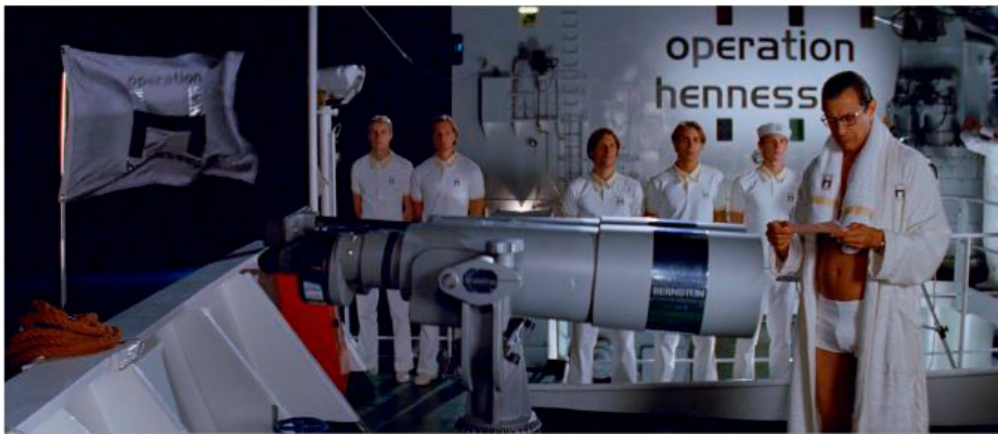
Au cœur de l'océan fait remonter sur le plateau le faux calme du fond, les couleurs psychédéliques de sa flore et de sa faune, l'ivresse des profondeurs et ses dangers pour l'Homme. Cet opéra se frotte à l'écriture de plateau, dans un rare espace de rencontre entre technique lyrique et improvisation dirigée. Les musiciens du Balcon et une équipe d'interprètes vocaux servent une musique qui emprunte au vocabulaire contemporain, à la musique improvisée et à l'électronique.

Halory Goerger, metteur en scène

Inspirations



La Vie aquatique
de Wes Anderson (2003)



La Vie aquatique
de Wes Anderson (2003)



Abyss
de James Cameron (1989)



Abyss
de James Cameron (1989)



Abyss
de James Cameron (1989)



Abyss
de James Cameron (1989)



Alien
de Ridley Scott (1979)



Alien
de Ridley Scott (1979)



Capture d'écran vidéo « Scary water fairy make-up tutorial » de Madeyewlook



Image d'échinoderme pélagique
(concombre des mers)



Masque « Moth » par James Merry et robe « Papillon » (Vulnicura dress)
par Nikoline Liv Andersen pour Björk



Performances de Victorine Müller (*Le Moment végétatif*, 2007 ; *Nachyblau II*, 2012 ; *Ling*, 2015)

La scénographie

Les personnages vivent sur ce qui peut ressembler à une sorte de plateforme amphibie qui descend à la verticale sous l'eau. La pièce se déroule dans le hangar de chargement, à l'intérieur de cette plateforme, sur une baie de chargement, à dominante grise / métal. Il y a des câbles qui pendent, des caisses qui traînent. Le sol est mouillé, sale, il pleut parfois légèrement.

L'espace est doté de plusieurs plans, avec une plateforme surélevée au lointain, une niche pour pouvoir faire vivre une proximité physique dans un petit espace, créer ce sentiment de promiscuité typique des environnements sous-marins.

Au lointain sont reproduits les systèmes de visualisation de l'aérospatiale dans les années 1960-1980 avec un panneau sur lequel on aperçoit notamment un compteur de profondeur dynamique, des cartes marines, la météo, les images réalistes des fonds marins telles qu'elles seraient filmées à l'extérieur de la plateforme par un mini sous-marin d'exploration ou un plongeur.

Quatre éléments mobiles de scénographie servent de pupitres aux interprètes pour qu'ils puissent consulter les partitions et avoir un retour vidéo du chef ou de la créature sous-marine en cas de « dialogue » avec elle, tout en faisant face aux spectateurs. Chaque interprète utilise sa voix comme un instrument de mesure au service d'une animation en temps réel (sonar, bathymètre) qui agit sur une représentation graphique d'une réalité scientifique.

La création lumière s'appuie notamment sur la présence de systèmes de sécurité ou de signalétique intégrés à la scénographie, permettant de caractériser cette lumière industrielle typique tout en jouant avec.



Maquette pour *Au cœur de l'océan*, octobre 2020 © Jean-Baptiste Cagny

Présentation artistique

Les interprètes



Claire Bergerault
La capitaine



Audrey Chen
La biologiste



Isabelle Duthoit
Une plongeuse



Han Buhrs
L'océanographe



Alex Nowitz
L'entrepreneur



Ute Wassemann
La géologue

La maîtrise d'œuvre

Compositeurs **Frédéric Blondy** et **Arthur Lavandier**

Livret et mise en scène **Halory Goerger**, sur une idée originale de Frédéric Blondy.

Direction musicale **Maxime Pascal**

Scénographie **Myrtille Debièvre**

Décoration **Marie Cuvillier**

Création lumière **Annie Leuridan**

Costumes et accessoires **Pascale Lavandier** assistée de **Jeanne Lébène**

Accessoires **Marguerite Lantz**

Projection sonore **Florent Derex**

Création vidéo **Jacques Hoepffner** / Régie vidéo **Yann Philippe**

Instrumentarium **Le Balcon**

L'orchestre

Ensemble **Le Balcon**

Violon **Valentin Broucke**

Alto **Elsa Séger**

Violoncelle **Clotilde Lacroix**

Contrebasse **Simon Guidicelli**

Harpe **Clara Izambert**

Flûtes **Claire Luquiens**

Clarinettes **Iris Zerdoud, Joris Ruhl**

Cor **Joël Lazry**

Trompette **Henri Deléger**

Trombone, tuba **Maxime Morel**

Percussions **Stanislas Delannoy, Michele Rabia**

Guitare électrique **Giani Caserotto**

Ensemble Le Balcon

Fondé en 2008 par un chef d'orchestre - Maxime Pascal, un ingénieur du son - Florent Derex, un pianiste et chef de chant - Alphonse Cemin, trois compositeurs - Juan Pablo Carreño, Mathieu Costecalde, Pedro Garcia Velasquez, Le Balcon réunit un ensemble d'instrumentistes et chanteurs rompus à tous les répertoires.

Le Balcon se métamorphose au gré des projets, aussi bien dans l'effectif, l'identité visuelle et scénographique, que dans le rapport à la sonorisation et à la musique électronique.

En résidence à Paris à l'église Saint-Merri puis au Théâtre de l'Athénée, l'ensemble devient un collectif transdisciplinaire - orchestre, troupe de chanteurs, compositeurs, vidéastes, danseurs, metteurs en scène -, un label discographique et un éditeur musical. Le Balcon produit des spectacles issus d'un répertoire balayant toutes les périodes de l'histoire de la musique, avec une prédilection pour les œuvres des XX^e et XXI^e siècles. En sept années de résidence à l'Athénée, Le Balcon a produit de nombreux opéras et spectacles, comme *Ariane à Naxos* de Strauss, *Le Balcon* d'Eötvös, *La Métamorphose* de Levinas, *Jakob Lenz* de Rihm et de nombreuses créations.

En 2018 Le Balcon démarre la production du cycle *Licht* de Karlheinz Stockhausen. *Donnerstag aus Licht*, le premier opéra des sept que comprend le cycle, a été donné en 2018-2019 à l'Opéra Comique puis au Southbank Centre de Londres, suivi de *Samstag aus Licht* en juin 2019 à la Philharmonie de Paris.

En 2020, Le Balcon a proposé une version du *Chant de la terre* de Gustav Mahler augmenté d'un prélude composé par Pedro Garcia Velasquez en juillet 2020 au Festival de Saint-Denis (captation Camera Lucida/culturebox) ; en juillet-août un nouveau partenariat a été noué avec le Parc de la Villette, pour une résidence d'été permettant d'ouvrir les portes des répétitions de l'ensemble à un public varié, familial et pas forcément habitué des salles de concert, et à l'automne l'ensemble a fait ses débuts au Festival d'Automne à Paris avec un concert d'ouverture en septembre puis avec la coproduction Le Balcon/Philharmonie de Paris/Festival d'Automne de *Dienstag aus Licht*, le troisième opéra du cycle *Licht*.

En 2021 Le Balcon fera ses débuts au Festival de Salzbourg, avec *Inori* de Stockhausen et poursuivra ses collaborations avec le Théâtre de l'Athénée à Paris, l'Opéra de Lille ou encore le Festival Messiaen.

Le Balcon a noué des partenariats avec le Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris, le Jeune Chœur de Paris, l'IESM - pôle supérieur d'Aix en Provence, l'ESMD pôle supérieur de Lille, ainsi que le Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris pour intégrer des étudiants à ses productions dans une démarche de formation professionnelle.



Le challenge de l'improvisation instrumentale

Avec ce nouvel opéra composé par Frédéric Blondy et Arthur Lavandier, les musiciens qui composent *Le Balcon* vont plonger dans un univers nouveau et rempli d'inconnues pour eux. En effet, la majorité des musiciens vient d'une formation classique à la musique et seuls certains ont eu l'occasion de découvrir la musique improvisée qui est l'univers dont Frédéric Blondy est issu et dans lequel il évolue. Il a donc été fait le choix d'intégrer quelques musiciens qui ont beaucoup d'expérience dans le domaine de la musique improvisée pour qu'ils puissent guider les autres et créer ainsi une entraide entre les 14 musiciens qui composent l'orchestre de cet opéra.

En effet, même si l'univers et la formation des musiciens « classiques » tels que ceux du *Balcon* (qui maîtrisent déjà tout une gamme d'effets liés au langage de la musique des XX^e et XXI^e siècles) permettent d'acquérir un niveau très élevé de virtuosité technique sur l'instrument, ce type de formation s'appuie sur un rapport fondamental et essentiel au texte musical écrit.

Dans cette œuvre, les instrumentistes sont face à un texte musical qui fait appel soit à leur maîtrise de la musique écrite et de la partition, soit à leur imaginaire avec une partition qui leur demande de réaliser des sons, des bruits qui sont notés sous forme de texte ou de références sonores. Cela nécessite un autre type de virtuosité qui prend la forme d'effets sonores parfaitement maîtrisés, qu'il faut réaliser de manière immédiate et parfois étirée dans le temps. Cela nécessite aussi d'aborder son rapport à l'instrument d'une autre façon, avec un lien plus direct au moyen d'expression : utiliser son instrument comme un média entre un concept, une idée, une atmosphère et les autres, présents autour de soi et dans la salle.

Cet opéra comporte donc de grandes plages de musique improvisée et par essence toujours différentes. À cet orchestre qui joue une musique mixte, écrite et improvisée, s'ajoute un plateau de six solistes qui sont des musiciens, souvent instrumentistes au départ ou encore aujourd'hui, et chanteurs, ayant tous développé des techniques vocales très spécifiques et qui leur sont personnelles. Les créateurs de cet opéra (Halory Goerger, Frédéric Blondy et Arthur Lavandier) se sont appuyés sur les techniques de chacun, sur les langues parlées et sur les profils de chacun pour construire l'opéra. Un des grands enjeux de l'opéra a été le traitement du langage et du récit car nous n'avons pas ici affaire à des solistes d'opéra ou chanteurs lyriques habitués à chanter ou dire un texte. Nous avons ici sur scène des artistes qui, pour certains, ont mis de côté tout ce qui a trait au langage : un défi de grande ampleur s'est donc imposé pour arriver malgré tout à conter une histoire.

Repères biographiques



Frédéric Blondy

Pianiste, organiste, compositeur, improvisateur et directeur artistique, Frédéric Blondy est engagé dans une approche plastique du sonore. Très tôt passionné par la création sonore contemporaine, il explore et absorbe, avec la même curiosité, la musique contemporaine classique, la musique expérimentale, la musique improvisée, le jazz d'avant-garde, le freejazz, les musiques électroniques et la musique électro-acoustique. En tant que compositeur, il a écrit une vingtaine de pièces allant du solo à l'orchestre. Elles sont toutes le fruit d'une approche très ouverte des instruments, des techniques et de l'écriture. Il participe à de nombreux projets interdisciplinaires mêlant danse, vidéo, performance et réalise la musique et le sound design de films et de vidéos. Dans le but d'explorer et de découvrir, en orchestre, de nouvelles formes musicales et sonores, il fonde en 2011 l'Orchestre National de Création, Expérimentation et Improvisation Musicale (ONCEIM) dont il est actuellement le directeur artistique.



Halory Goerger

Né en 1978, vit à Lille. Il inaugure en 2004 une pratique sauvage, ancrée dans l'expérimentation langagière et la recherche de nouvelles formes. Il tourne de vraies-fausses publicités pour la danse contemporaine, *Bonjour concert* (2007). Il écrit et met en scène deux projets : *##### & ###* (2008), et *Germinal* (2012) avec A. Defoort, dans lesquels il développe une écriture de plateau alimentée par la recherche fondamentale. En 2015, il écrit et met en scène *Corps diplomatique*. En 2016, il coécrit avec Martin Palisse un spectacle de cirque, *Il est trop tôt pour un titre. For Morton Feldman*, en 2017, est le point de départ d'un travail sur la musique mise en scène, achevé avec *Four For* en mars 2019. En juin 2019 il met en scène Martin Palisse et Cosmic Neman dans *Futuro Antico*. Il a cofondé l'Amicale de production, dont il a assuré la codirection artistique de 2008 à 2016. Il multiplie les collaborations comme dramaturge ou interprète dans des champs très variés (danse, théâtre, musique, arts visuels).



Arthur Lavandier

Compositeur né en 1987, Arthur Lavandier est un collaborateur régulier du Balcon et de son directeur musical Maxime Pascal. Il crée avec Le Balcon trois opéras (*De la terreur des hommes*, *Le Premier Meurtre* et *La Légende du Roi Dragon*) et de nombreux arrangements (*Shéhérazade* de Rimski-Korsakov, les *Mirages* de Fauré ou encore la *Symphonie fantastique* de Berlioz). Il est depuis 2017 compositeur en résidence à l'Orchestre de chambre de Paris, avec qui il crée l'arrangement des *Mélodies irlandaises* de Berlioz et, plus récemment, *Le Périple d'Hannon*, pour ténor et orchestre - basé sur le seul texte carthaginois ayant échappé au sac de la ville. Deux autres créations avec l'Orchestre de chambre sont à venir : un cycle de mélodies et un petit opéra (tous deux en collaboration avec l'écrivain Frédéric Boyer). Travaillant aussi du côté du cinéma, Arthur Lavandier est co-compositeur de la musique du long-métrage *Minuscule - La Vallée des fourmis perdues*, qui obtient en 2015 le César du meilleur film d'animation.



Maxime Pascal, directeur musical

Après une enfance passée à Carcassonne, Maxime Pascal, né en 1985, intègre le Conservatoire National Supérieur de Paris où il étudie l'écriture, l'analyse musicale et l'orchestration. Avec cinq élèves du Conservatoire, il crée en 2008 Le Balcon. En 2014, il remporte au Festival de Salzbourg le Concours pour les jeunes chefs d'orchestre. En 2015-2016, Maxime Pascal dirige pour la première fois à l'Opéra national de Paris. En mai 2017, il y dirige un programme ravélien, chorégraphies de Robbins, Balanchine et Cherkaoui, et l'année suivante, *L'Heure espagnole* (Ravel) et *Gianni Schicchi* (Puccini) mis en scène par Laurent Pelly. Puis, au Teatro alla Scala, le nouvel opéra de Salvatore Sciarrino, *Ti vedo, ti sento, mi perdo*. Récemment, Maxime Pascal a dirigé *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy au Staatsoper Unter den Linden (Berlin) et *Quartett* de Luca Francesconi au Teatro alla Scala (Milan) ; il a également dirigé le Hallé Orchestra au BBC Proms, l'Orchestre de la Rai, l'Orchestre symphonique de Tokyo, Les Siècles, l'Orchestre du Teatro Regio Torino, l'Orchestre symphonique national de Colombie et l'Orchestre Simon Bolivar de Caracas. Parmi ses projets figurent l'opéra *Lulu* de Berg (Tokyo Nihikai), la deuxième symphonie de Mahler (Mahler Chamber Orchestra) ainsi que plusieurs créations. Il s'est engagé dans la réalisation, avec le Balcon, la Philharmonie de Paris et le Festival d'automne à Paris, de l'intégralité de *Licht*, cycle de sept opéras de Karlheinz Stockhausen. Trois opéras du cycle ont déjà été donnés : *Donnerstag aus Licht* (2018), *Samstag aus Licht* (2019) et *Dienstag aus Licht* (2020). À l'Opéra de Lille : *Avenida de los incas 3518* (2015), *Le Balcon* (2015), *Le Premier meurtre* (2016), *Symphonie fantastique* (2018) et plus récemment dans le cadre de l'Inattendu festival avec les programmes Gesualdo-Romittelli et Spectral (2020).

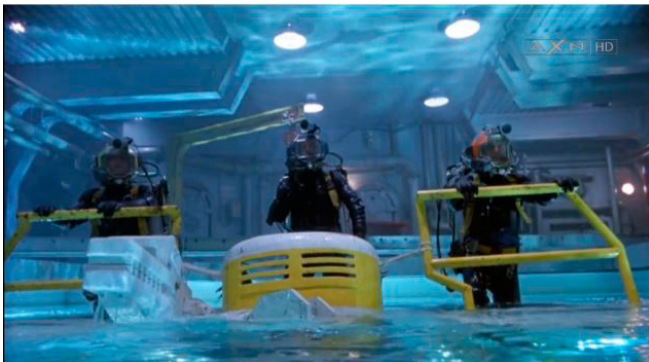
Le huit-clos

Ce spectacle raconte l'expédition d'une première colonie sous-marine de très grande profondeur financée par un riche oligarque alors que le monde de la surface devient invivable. Cette équipe descend donc à bord d'une station sous-marine pour effectuer un voyage dans les profondeurs où elle découvrira le monde sous-marin et ses créatures abyssales.

Pour créer ce spectacle et en réaliser la mise en scène, Halory Goerger s'est inspiré, avec toute son équipe, de plusieurs films qui parlent d'explorations et de voyages dans les profondeurs marines.



La Vie aquatique de Wes Anderson parodie les explorations de l'océanographe français Jean-Yves Cousteau. Il présente les aventures du capitaine Zissou et de son loufoque équipage à bord du navire *Belafonte*. Les artistes ce sont largement inspirés de ce film pour constituer leur équipage et donner le ton à leur spectacle.



Dans *Abyss* de James Cameron, une équipe est envoyée au fond de l'océan où elle se retrouve confrontée à de mystérieuses espèces marines et à des phénomènes alarmants. Le huit clos angoissant dans lequel se retrouve cet équipage a notamment inspiré l'acte II du spectacle dans lequel les experts descendent vers les profondeurs à l'intérieur d'un vaisseau sous-marin. En ce sens, l'isolement de l'équipage dans un vaisseau spatial, alors qu'il est attaqué par une créature extraterrestre, présenté dans le film *Alien* de Ridley Scott a également inspiré les artistes.

Avec les élèves :

Imaginer un autre espace dans lequel nous pourrions assister à un huit clos.

Ont-ils des exemples de livres, de pièces de théâtre ou de films qui présentent des huit clos ? À quoi ressemblent ces espaces ? Sont-ils toujours angoissants ? Cet isolement peut-il aussi être positif ?

Imaginer comment ce huit clos peut se matérialiser à l'Opéra de Lille.

Dans quel espace (la scène, la salle, l'Opéra tout entier) ?

La fascination des fonds marins

L'univers marin et la découverte des fonds abyssaux jusqu'alors inconnus des humains a très largement inspiré la littérature ainsi que le cinéma. Voici donc quelques références qui peuvent également faire l'objet d'un travail en classe autour de ces thématiques :

Littérature :

Vingt Mille Lieues sous les mers et *Voyage au centre de la Terre* de Jules Verne (romans d'aventures)
L'Eau et les rêves de Gaston Bachelard (chapitre II - Les eaux profondes)

Films :

Le Monde du silence de Jacques-Yves Cousteau¹
 et Louis Malle (parmi les premières vues sous-marines en couleur)
Le Grand Bleu de Luc Besson
Le Chant du loup d'Antonin Baudry



Avec les élèves :

Prendre des scènes de films parmi ceux cités en enlevant le son et demander aux élèves d'imaginer l'ambiance sonore de la scène.

Y entendrait-on certains bruitages ? Une musique ? Des voix ? Comment cette ambiance sonore évoluerait-elle ?

Imaginer le type de musique que l'on pourrait retrouver dans l'opéra *Au cœur de l'océan*.
 Pourrait-elle ressembler à celle que l'on retrouve dans un de ces films ?

¹ Explorateur océanographique français

L'univers de la mer dans l'art

La mer est un milieu qui fascine les artistes depuis toujours, les musiciens ne faisant pas exception. Qu'elle soit envoûtante, magique, intrigante, empreinte de nostalgie, source de tourments ou encore terrifiante, elle est présente et célébrée dans tous les styles musicaux confondus.

Symbolique : hostilité, beauté, infini, voyage et découverte, inconnu, danger, immensité, force, calme, changement, liberté...

Quelques exemples :

- **Voguer**, Lynda Lemay (liberté, étendue)
- **La Mer**, Charles Trenet (beauté de la mer)
- **Le Rêve du pêcheur**, Laurent Voulzy (rêve de liberté)
- **La Tempesta di mare**, Antonio Vivaldi
- **La Mer**, Claude Debussy



La grande vague de Kanagawa, Hokusai

Pour aller plus loin :

Autour de l'univers de la mer et ses divers aspects, on peut étendre la découverte à :

- la poésie (*L'Homme et la mer* de Charles Baudelaire, *Le Bateau ivre* d'Arthur Rimbaud, *Adieux à la mer* d'Alphonse de Lamartine...),
- la peinture (*La Vague* d'Hokusai, *Fishermen at Sea* de William Turner...)
- les différentes mythologies

Un voyage, la fuite d'un monde

Au cœur de l'océan parle du voyage hors du commun réalisé par une équipe de scientifiques au fond de l'océan. L'expédition de cette colonie sous-marine est financée par un riche oligarque dans le but de fuir le monde de la surface qui, confronté à plusieurs phénomènes climatiques, est devenu invivable.

Il peut donc être intéressant de se demander si cet équipage reviendra de ce voyage, et d'aborder la question de l'écologie et du devenir de la planète.

Avec les élèves :

Évoquer la thématique du voyage dont le retour est parfois difficile et qui peut amener les personnes à se perdre en route.

S'inspirer de *L'Odyssée* d'Homère pour rappeler les aventures d'Ulysse avec Circé, Calypso, etc. Le film *La Plage* de Danny Boyle traite également de cette thématique en idéalisant la vie sur une île paradisiaque et en évoquant la difficulté d'en partir.

Demander aux élèves leur point de vue au sujet de l'écologie.

Que pensent-ils de l'état de la planète aujourd'hui ? De nos modes de vie ? Pour lancer un débat autour de ces questions, il est par exemple possible de montrer certains extraits du film *La Belle Verte* de Coline Serreau.

S'ils devaient imaginer un monde idéal qu'ils reconstruiraient, à quoi ressemblerait-il ? Si notre monde devait disparaître, où iraient-ils se réfugier ? Ont-ils des exemples d'histoires qui relatent la disparition de certaines sociétés à cause de phénomènes climatiques ?

Étudier par exemple certains passages des ouvrages le *Timée* et le *Critias* dans lesquels Platon raconte l'histoire de l'Atlantide la « vieille de neuf mille ans² » qui a été engloutie par les vagues.



La Belle Verte, Coline Serreau

² [Timée, 23e, Platon](#)

Pour aller plus loin

Dans cet opéra, les interprètes vocaux utilisent leur voix et leur corps comme instruments. Ils sont constamment en recherche de nouvelles caisses de résonances corporelles, de nouvelles manières de donner corps au son. Ce travail particulier de la voix a une histoire et résulte d'années d'expérimentations antérieures.

La voix lyrique aux XX^e et XXI^e siècles

Évolutions, techniques et représentations





1- Rupture ou continuité ?

Tout compositeur se pose la question de la rupture ou de la continuité dans son œuvre. C'est d'autant plus vrai aux XX^e et XXI^e siècles et notamment dans l'opéra qui est une forme extrêmement codifiée depuis Claudio Monteverdi.

La voix lyrique se caractérise par la puissance nécessaire de se faire entendre malgré la présence d'un orchestre, à une époque où la sonorisation électrique n'existait pas. Du chant baroque du XVII^e siècle au bel canto et à l'opéra romantique et post-romantique, cette nécessité s'impose comme la règle, et évolue en fonction de la taille de l'orchestre toujours plus grande et de la surenchère dans l'expression des sentiments.

La deuxième contrainte liée à la première, naît de l'obligation de rendre le texte intelligible. Ainsi, l'opéra comporte des récitatifs racontant l'histoire et des airs exprimant des émotions.

Au début du XX^e siècle, plusieurs œuvres marquent une rupture avec ces conventions.

-  En 1902, le drame lyrique symboliste *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy - féroce détracteur des opéras de Wagner - bouleverse la règle en confiant les émotions à l'orchestre, pendant que les voix, proches du *parlando* imitent les inflexions de la conversation parlée.
-  En 1912, le mélodrame *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg va modifier toute l'esthétique du chant lyrique et ouvrir la porte aux expérimentations les plus diverses. Il repose sur une rupture brutale incarnée par le *Sprechgesang* (littéralement « chant-parlé »). Cette technique est à mi-chemin entre la déclamation parlée et théâtrale et le chant mélodique. Elle n'est pas sans poser quelques difficultés, la première étant la notation vocale peu précise, la seconde de faire la part exacte entre le chanté et le parlé, très compliqué à obtenir.
-  Cette technique est aussi utilisée et sublimée par Alban Berg en 1925 dans son opéra *Wozzeck*, chef-d'œuvre de l'expressionnisme. En cela, il marque une opposition définitive avec l'opéra romantique.
-  En 1925 également mais cette fois en France, Maurice Ravel compose son opéra *L'Enfant et les sortilèges*. Le texte de Colette est mis en valeur par une déclamation chantée fondée sur le rythme, les accentuations, les jeux de mots. C'est une nouvelle palette de possibilités et une libéralisation de la musicalité qui s'offrent aux futurs compositeurs.

2- La voix dans tous ses états

Dans la première moitié du XX^e siècle, le chant fondé sur les inflexions de la voix, et non plus sur l'écriture de mélodies, est devenu peu à peu la nouvelle norme. Il ne restait qu'un pas vers un affranchissement vis-à-vis du texte, progressif puis total. L'intelligibilité du texte devient un élément secondaire.

Dans les années 1960-70, les expérimentations conduisent à une déstructuration du langage poétique en fragments phonétiques. La voix se suffit alors à elle-même, et devient un nouveau matériau vecteur d'émotions.

▶ En 1966, Luciano Berio compose une œuvre majeure du répertoire, *Sequenza III*³, qui influencera de nombreux compositeurs quant aux possibilités de la voix humaine. Le poème de Kutter y est déstructuré, éclaté en mots, syllabes qui deviennent des matériaux sonores. Sons voisés et non voisés, fredonnements, chuchotements, sons nasalisés, claquements de langues, rires, toux, halètements... aucun son vocal n'est oublié. Les émotions contrastées sont juxtaposées rapidement et indiquées dans la partition : « Confus, timide, rêveur, lugubre, fâché, nerveux, détendu... ». Cette *Sequenza* semble aléatoire alors qu'elle évolue selon un parcours menant de l'extrême confusion à l'apaisement. Elle est conçue comme une réflexion sur le rapport qu'entretient le soliste avec sa propre voix.

▶ Pour poursuivre dans la même direction, voici un extrait de sa célèbre *Sinfonia* composée en 1968 : *O King*. Cette pièce est un hommage à Martin Luther King, assassiné en 1968. Progressivement, les huit voix reconstituent le nom du pasteur, d'abord avec les voyelles puis l'ajout des consonnes.

▶ Composé en 1968, *Stimmung*⁴ de Karlheinz Stockhausen est une œuvre pour trois femmes et trois hommes, avec amplification des voix par des micros. Elle comporte 51 sections qui invoquent une divinité à l'aide de jeux mélodiques et rythmiques. Le traitement de la voix repose sur la diphonie (émission d'un son en même temps que son harmonique qui change en fonction de la voyelle chantée), les onomatopées, le souffle (f, ch) ainsi que le parlé-chanté. On peut parler de *Stimmung* comme une « œuvre ouverte » indéterminée et aléatoire car ce sont les interprètes qui choisissent le parcours mélodique et syllabique de la pièce.

▶ Phil Minton, qui interprète le rôle de l'océanographe dans *Au cœur de l'océan*, effectue un travail sur les timbres de la voix, les sons voisés et non voisés.

▶ Stine Janvin Motland est une chanteuse et compositrice norvégienne qui explore et repousse les frontières des différentes techniques vocales. Dans cet extrait, elle propose une recherche sur la voix gutturale, la diphonie, les claquements de langue.

▶ Isabelle Duthoit, interprétant le rôle de la plongeuse dans *Au cœur de l'océan*, propose un travail sur un chant constitué d'une voix de gorge à laquelle se superpose une mélodie. Le résultat sonore évoque une sorte d'incantation mystique.

▶ Ute Wassermann interprète le rôle de la géologue dans *Au cœur de l'océan*. Elle aussi participe à ces recherches actuelles sur la voix chantée acoustique et les possibles infinis qu'elle comporte intrinsèquement.

Toutes ces techniques sont souvent inspirées de certaines traditions vocales dans le monde. En voici quelques-unes :

▶ Les jeux de gorge des Inuits

▶ Le chant diphonique de Mongolie

▶ Le yodel polyphonique des Bibayak du Gabon

▶ Un court documentaire sur les différentes techniques vocales du monde

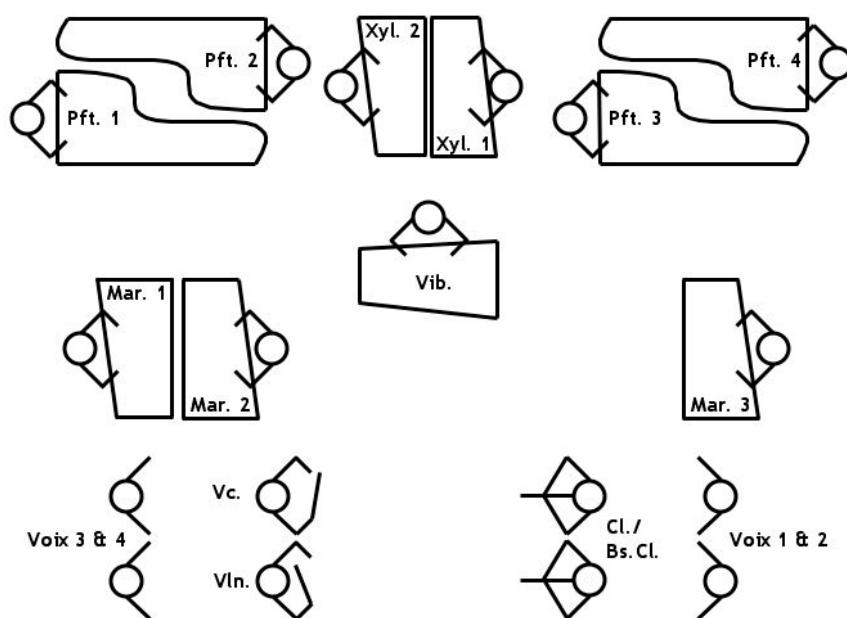
³ Les Sequenze ont été composées entre 1958 (*Sequenza I* pour flûte) et 2002 (*Sequenza XIV* pour violoncelle) Chaque Sequenza est une rencontre humaine entre un virtuose et le compositeur, tous deux curieux et avides d'expériences nouvelles.

⁴ Signifier « s'accorder »

3- La voix-instrument

Il s'agit de proposer une voix sans texte, cultivée pour son timbre, soit en soliste, soit en chœur. L'expérimentation de textures inédites permet de travailler la voix comme on le ferait avec les instruments de l'orchestre.

- ▶ Cette idée apparaît dès la fin du XIX^e siècle notamment dans le Nocturne n°3 de Claude Debussy intitulé *Sirènes*. Elles sont incarnées par un chœur de femmes (huit sopranos et huit mezzo-sopranos) qui chante sans parole et s'inscrit dans le tissu orchestral de l'œuvre.
- ▶ Un autre exemple : *Music for 18 musicians* en 1976 de Steve Reich. À l'instrumentarium - violon, violoncelle, deux clarinettes, deux clarinettes basses, quatre pianos, trois marimbas, deux xylophones, un vibraphone et des maracas - s'ajoutent quatre voix féminines amplifiées. Là encore, sans texte, elles s'intègrent parfaitement aux timbres des instruments.



L'organisation du plateau et le placement des instruments.

- ▶ La capitaine dans *Au cœur de l'océan*, Claire Bergerault, présente une fusion entre sa voix et son accordéon. Le résultat est saisissant, tant le lien entre ces deux instruments « à vent » fonctionne.

La musique contemporaine vocale utilise volontiers le chœur à douze voix. Cet effectif permet des effets d'ensemble très variés et des recherches inédites sur les combinaisons de timbres et la densité polyphonique. Certaines œuvres sont devenues incontournables au XX^e siècle, et influencent encore les compositeurs d'aujourd'hui, notamment dans l'opéra.

- ▶ En 1965, György Ligeti subdivise la masse du chœur dans son célèbre *Requiem*⁵. Il tisse une micro-polyphonie d'une extrême complexité. L'expérience sonore proche du chaos où l'on semble entendre simultanément toutes les plaintes du monde ne peut laisser indifférent.
- ▶ En 1966, Giacinto Scelsi propose un son qui semble irréel dans *Konx-Om-Pax*.
- ▶ En 1967, Xenakis dans *Nuits* évoque le croupissement d'opposants politiques dans les prisons de régimes totalitaires. Le chœur à douze voix se révèle un outil tout aussi puissant qu'expressif.






⁵ Utilisé dans le film de Stanley Kubrick : 2001 l'Odyssée de l'espace.

4- La voix augmentée

Au cours du XX^e siècle, de nouvelles technologies apparaissent, et c'est tout naturellement qu'elles s'associent à la musique pour poursuivre les recherches expérimentales quant au travail du timbre.

La voix lyrique est née d'une contrainte : chanter avec puissance afin de se faire entendre malgré la présence d'un orchestre. Avec l'invention des micros, cette contrainte disparaît et ouvre la porte à une multitude de possibilités. Il a fallu passer d'un travail en studio, au traitement de la voix en temps réel permettant une utilisation dans le cadre du spectacle vivant.

Le micro capte la voix qui est traitée de manière électronique. Grâce aux systèmes de diffusion, on peut produire des sonorités qui augmentent, complètent ou remplacent la voix du chanteur. Ce nouvel outil permet à l'interprète de ré-explore son instrument vocal ; au compositeur d'enrichir le travail du timbre et de trouver de nouveaux moyens d'expression dramatique.

-  En 1956, Karlheinz Stockhausen compose *Gesang der Jünglinge*, l'une des premières œuvres électro-acoustiques fondées sur les recherches de musique électronique en Allemagne et sur la musique concrète développée en France par Pierre Henry et Pierre Schaeffer. Sur une bande de quatre pistes, elle superpose des sons électroniques, des sons acoustiques émis par un jeune homme de 12 ans, ainsi qu'un texte de la Bible. Le compositeur se révèle également un pionnier sur la question de la spatialisation du son, c'est-à-dire le nombre et la disposition des haut-parleurs dans la salle.
-  En 1980, Jonathan Harvey dans *Mortuos Plango, Vivos Voco* explore les résonances entre le spectre très riche et harmoniquement irrégulier d'une cloche ténor (de la cathédrale de Winchester) et celui de la voix d'un enfant (son fils Dominic). L'œuvre fusionnelle se révèle poétique, méditative et spirituelle.
-  En 1984, Gérard Grisey, grand compositeur de musique spectrale, propose les *Chants de l'amour*, qui mêlent chœur acoustique et sons électroniques. La machine est ici au service de la voix humaine. <https://>
-  Audrey Chen interprète le rôle de la biologiste dans *Au cœur de l'océan*. Voici l'une de ses performances vocales très impressionnantes. Elle explore tout le vocabulaire de la voix humaine qu'elle augmente encore grâce à l'électronique.
-  Quant à Alex Nowitz, l'entrepreneur dans *Au cœur de l'océan*, il applique une électronique live personnalisée et contrôlée par le geste grâce à une invention : le « strophonion » développé au STEIM à Amsterdam.

Avec les élèves :

La première réaction lors des écoutes proposées sera inévitablement « C'est n'importe quoi ! ». Il est donc important de préparer les élèves à ce spectacle. Contrairement à ce que l'on pense, la musique contemporaine est accessible une fois que l'on a compris qu'elle ne nécessite qu'une seule chose : l'ouverture d'esprit et le goût de l'aventure artistique.

▶ Voir le podcast de France Musique : « cliché n°26 : la musique contemporaine, c'est du n'importe quoi »

Les écoutes d'extraits majeurs du chant lyrique aux XX^e et XXI^e siècles, proposées ci-dessus, sont une bonne entrée en matière, qui permettra une meilleure compréhension d'*Au cœur de l'océan*. En effet, cet opéra étant une création, il n'existe pas d'enregistrement. En laissant les élèves s'exprimer sur ces différentes œuvres, on réalise rapidement qu'il est plus facile de les décrire qu'une symphonie de Beethoven !

Rappelons aux élèves également qu'un opéra composé en 2021 est une œuvre totale, mêlant orchestre, voix, expérimentations, utilisation d'outils électroniques, spatialisation du son, auxquels s'ajoutent une histoire racontée, des personnages, un message ainsi qu'une mise en scène originale. Il est donc très rare de s'y ennuyer... et les retours sont en général très positifs.

▶ Il peut être amusant de tester en classe des expérimentations vocales improvisées, solistes ou collectives. Les élèves auront sans doute étudié au collège *Stripsody* de Cathy Berberian (1966) qui explore la voix humaine grâce à des onomatopées notées sous forme de bande dessinée. Il est facile de réaliser quelques *comic strips* sonores.

▶ L'improvisation vocale collective est aussi possible à mener avec des élèves. Il s'agit de créer des tableaux sonores grâce à un meneur de jeu qui, avec ses gestes suscite l'imagination des participants. Cette technique appelée *Soundpainting* s'est répandue dans de nombreux établissements scolaires et écoles de musique.

▶ Les gestes de base

La voix à l'opéra

Chaque voix est unique, la classification vocale est donc artificielle. On a cependant éprouvé le besoin de définir la voix en prenant en compte différents facteurs : l'étendue dans laquelle elle peut se mouvoir (sa tessiture), son timbre, sa puissance et le type de répertoire abordé (le baryton chez Verdi par exemple).

À l'opéra, chaque voix correspond à un type de personnage.

La classification des voix

On distingue généralement trois types de voix pour les femmes et trois pour les hommes :

	+ grave			+ aigu
[femme]	Contralto	Mezzo-soprano		Soprano
[homme]	Basse	Baryton	Ténor	Contre-ténor/Haute-contre

La soprano est la voix féminine la plus élevée, la basse est la voix masculine la plus grave.



Dans le baroque français, la dénomination des voix est différente : de la plus aiguë à la plus grave on trouvera généralement les voix de Dessus (équivalent à la voix de soprano aujourd'hui), Bas-dessus (mezzo-soprano), Haute-contre (contre-ténor), Taille (ténor), Basse-taille (baryton), Basse (basse).

Par ailleurs, à l'époque baroque, les italiens appréciaient particulièrement la voix de castrat : chanteur masculin dont la voix n'avait pas mué du fait d'une opération (castration) pratiquée avant la puberté. Conservant ainsi son timbre originel, le castrat disposait d'une voix souple et agile couvrant l'étendue de trois octaves. Parmi les castrats les plus connus, on citera les noms de Farinelli (né en 1705), Caffarelli (1710) et Velluti (1780).

La tessiture est l'étendue ordinaire des notes qu'une voix peut couvrir sans difficulté.

Le timbre de la voix

C'est la couleur de la voix, ce qui permet de l'identifier. Ce timbre est lié aux harmoniques émises par le chanteur, qui sont liées à sa morphologie et à sa technique : le corps agit comme une caisse de résonance et les résonateurs peuvent être modifiés lors de l'émission du son.

Le chœur

C'est un ensemble de chanteurs qui interviennent à certains moments dans un opéra. Un chœur mixte est généralement formé de soprani, d'alti, de ténors et de basses.

La puissance de la voix

Elle définit le maximum d'intensité qu'atteint la voix dans ses extrêmes :

- voix d'opéra : 120 dB
- voix d'opéra-comique 100 à 110 dB
- voix d'opérette : 90 à 100 dB
- voix ordinaire : au-dessous de 80 dB (voix des chanteurs de variété ou de comédie musicale)

L'Opéra de Lille

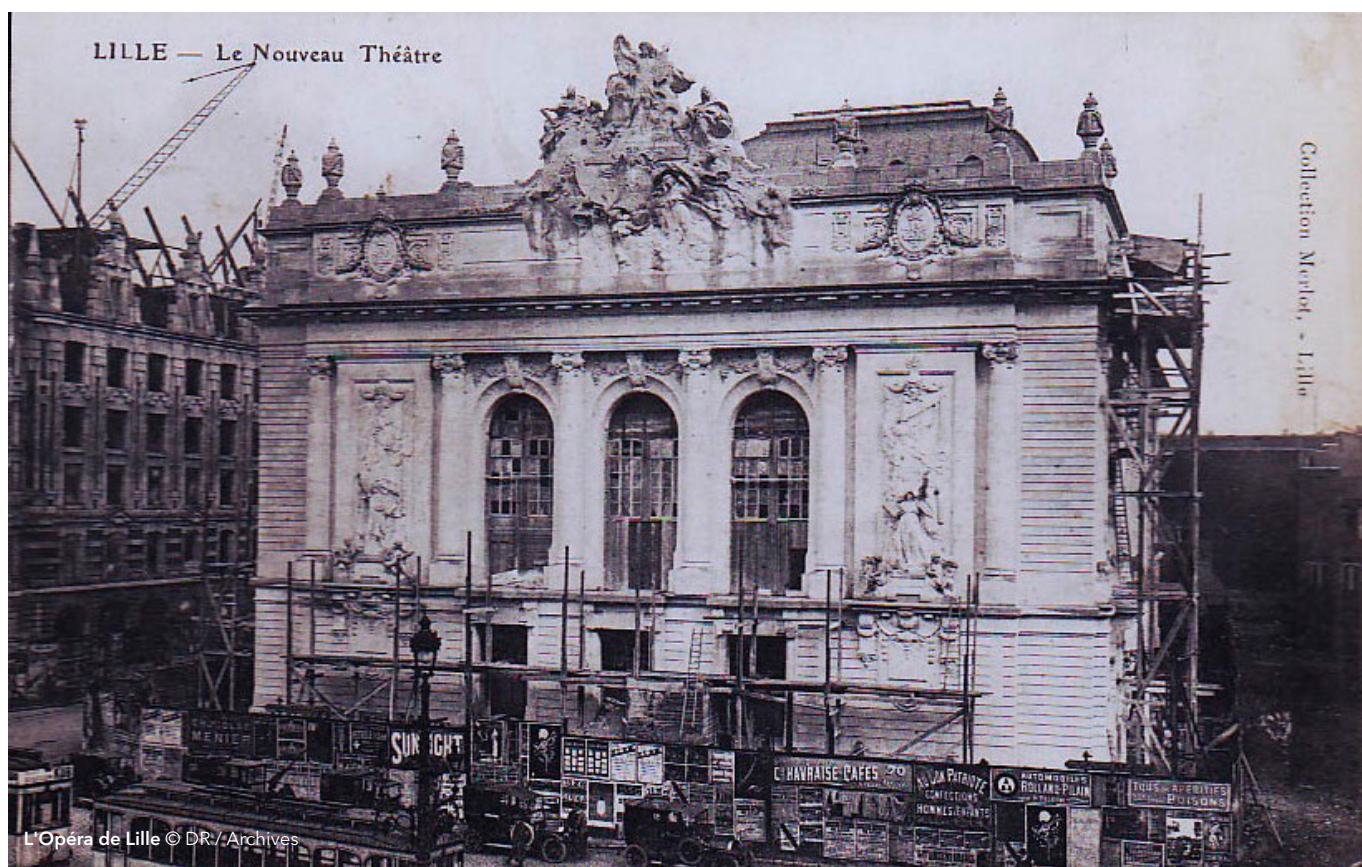
Historique

Après l'incendie, en 1903, de l'ancien théâtre construit en 1788 au cœur de la ville, la municipalité lance en 1907 un concours pour la construction d'un nouvel édifice. Le règlement met alors l'accent sur la prévention de l'incendie et recommande notamment de porter attention à la largeur et à la commodité des dégagements et des escaliers à tous les étages.

Le projet lauréat de l'architecte Louis-Marie Cordonnier (1854-1940) a respecté cette consigne qui permet au bâtiment de bénéficier aujourd'hui de volumes exceptionnellement vastes dans tous ses espaces publics (zones d'accueil, foyer, déambulateurs, etc.). Le gros-œuvre du chantier s'est achevé en 1914, mais les travaux de finition n'ont pu être menés à leur terme à cause de la guerre. Les Allemands ont d'ailleurs très vite investi le lieu qu'ils ont meublé et équipé avec

les sièges et le matériel d'un autre théâtre lillois, Le Sébastopol. En près de quatre années d'occupation, une centaine de spectacles et de concerts y ont été présentés en faisant la part belle à Wagner, Mozart, Strauss et Beethoven. Après cette occupation germanique et une période de remise en état, le « Grand Théâtre » comme on l'appelait à l'époque a pu donner sa « première française » en 1923.

En 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'opéra pour des raisons de sécurité. Un chantier de rénovation est mené par les architectes Patrice Neirinck et Pierre-Louis Carlier de 2000 à 2003. L'Opéra de Lille a ouvert à nouveaux ses portes au public en décembre 2003 à l'occasion de Lille 2004 Capitale européenne de la culture



[!\[\]\(17acf1afa8cdf0b67c53d4865a5ed469_img.jpg\) Visite aérienne de l'Opéra de Lille](#)

La façade

Précédée d'un vaste perron et d'une volée de marches en pierre de Soignies, la façade est un symbole de l'identité lilloise. De composition néoclassique, elle fait preuve d'éclectisme en termes d'éléments architectoniques et décoratifs. Elle adopte le parti de composition du Palais Garnier, mais avec une morphologie générale différente. En pierre calcaire, très lumineuse, cette façade déploie trois strates architecturales (travées), qui correspondent à trois styles de parements. Le premier étage, étage noble, est rythmé par trois larges baies cintrées, conçues pour inonder de lumière le Grand foyer. Ces baies participent pleinement à l'allure néoclassique et à l'élégance de l'édifice. Louis-Marie Cordonnier fournit l'intégralité des plans et dessins nécessaires à l'ornementation de la façade. Il accorda la réalisation (et non la conception) du motif du fronton, illustrant la Glorification des Arts, à un artiste de la région lilloise,

Hippolyte-Jules Lefebvre. Se détachant de la rigueur générale du bâtiment, le groupe sculpté s'articule autour d'Apollon, le Dieu des Oracles, des Arts et de la Lumière. Neufs muses l'accompagnent, réunissant ainsi autour de l'allégorie du vent Zéphir, la poésie, la musique, la comédie, la tragédie et d'autres arts lyriques ou scientifiques.

Les deux reliefs allégoriques de l'étage noble (dessins de Cordonnier là encore), se répondent. À gauche, œuvre du sculpteur Alphonse-Amédée Cordonnier, une jeune femme tenant une lyre, représente la Musique. Des bambins jouent du tambourin et de la guitare. À droite, le sculpteur Hector Lemaire a symbolisé la Tragédie. Les putti représentent des masques de théâtre et l'allégorie féminine, dramatique et animée, brandit une épée, environnée de serpents et d'éclairs.



Façade de l'Opéra de Lille © Jean-Baptiste Cagny

Le Hall d'honneur

L'entrée est rythmée par les marches d'escalier du perron depuis la place du Théâtre et s'effectue par trois sas largement dimensionnés. Le visiteur pénètre dans le vestibule qui lui offre immédiatement une vue sur l'escalier d'honneur menant au parterre et aux galeries des étages. Introduction progressive au lyrisme du lieu, le vestibule met en scène deux statues réalisées en stuc de pierre. À droite, *L'Idylle*, de Jules Dechin, et en écho, *La Poésie* du sculpteur Charles Caby.

Les Grands escaliers

Avec un programme d'aménagement et de décoration très riche, les escaliers instaurent un détachement volontaire avec l'environnement urbain et le lexique architectural encore réservé au vestibule. Propices à une « représentation sociale » (défilé des classes sociales du début du XX^e siècle par exemple), les grands escaliers sont une cellule à valeur indicative, qui annonce le faste du lieu. Afin d'augmenter la capacité d'accueil de la salle, Cordonnier a privilégié une volée axiale droite, puis deux montées symétriques divergentes. Une voûte à caissons remarquables, d'inspiration Renaissance italienne, repose sur une série de colonnes en marbre cipolin. L'architecte chargea le sculpteur-stucateur André Laoust du décor des baies qui surplombent les escaliers et ferment l'espace entre le Grand foyer et les galeries. Louis Allard est quant à lui auteur, d'après les esquisses de Cordonnier, des deux vases monumentaux (plâtre peint et doré), disposés sur les paliers d'arrivée (et initialement prévus pour le Grand foyer).



Plafond des grands escaliers de l'Opéra de Lille © Jean-Baptiste Cagny

La Grande salle

Si les plans aquarellés de Cordonnier privilégiaient la couleur bleue, la volonté de reproduire une salle à l'italienne (l'un des derniers exemples construits en France) a fait opter l'ensemble des acteurs du chantier de l'époque pour le rouge et or, plus conventionnel. La salle est couverte d'une coupole.

Elle comprend six loges d'avant-scène, une fosse d'orchestre, un large parterre et quatre balcons (quatre galeries).

Le décor est particulièrement abondant. Les écoinçons comportent plusieurs groupes sculptés : la Danse, la Musique, la Tragédie et la Comédie.

De part et d'autre des loges d'avant-scène, quatre cariatides portent les galeries supérieures. Elles représentent les quatre saisons. Un groupe sculpté, au thème similaire à celui de la façade, est dédié à la Glorification des Arts, et affiche sa devise en latin : « Ad alta per artes ». Huit médaillons peints alternent avec des figures mythologiques (éphèbes sculptés). C'est Edgar Boutry qui réalisa l'ensemble de ce décor sculpté tandis que Georges Dilly et Victor Lhomme furent chargés conjointement de la réalisation des huit médaillons de la coupole. Ces peintures marouflées (toile de lin appliquée aux plâtres) ne présentent qu'un camaïeu de brun avec quelques rehauts de bleu.



Grande salle de l'Opéra de Lille © Jean-Baptiste Cagny

Le Grand foyer

Le Grand foyer a été voulu par Louis-Marie Cordonnier comme un véritable vaisseau, qui s'allonge sur toute la façade de l'Opéra. L'espace, très élégant, fait preuve de dimensions exceptionnelles, au regard de celles rencontrées dans d'autres lieux théâtraux. Les volumes intérieurs, particulièrement vastes, sont le cadre d'une effervescence et de la déambulation du public lors des entractes, et continue à émerveiller le visiteur par sa richesse ornementale.

L'espace est éclairé par cinq grandes baies dont trois jumelées du côté de la place. Le décor du plafond et les deux tableaux ovales représentant la Musique et la Danse sont l'œuvre du peintre Georges Picard. En parallèle, les quatre grands groupes sculptés ont été réalisés par Georges-Armand Vézé, et forment un ensemble cohérent avec le programme d'ornementation, qui développe le thème des arts.

Chaque mercredi à 18h, des concerts d'une heure sont organisés dans le Foyer. Récitals, musique de chambre, musique du monde... au tarif de 10 € et 5 €.



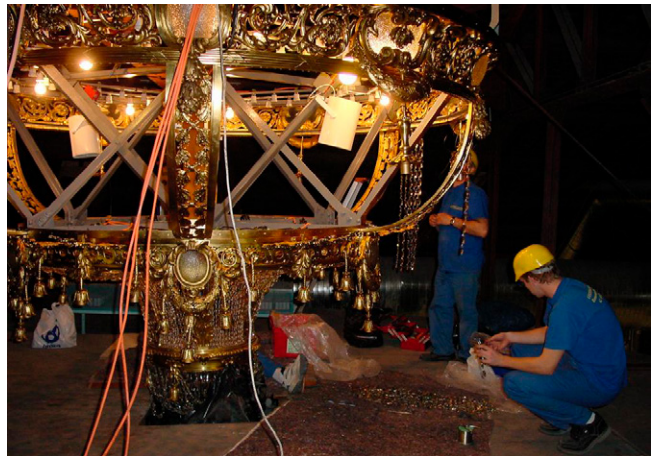
Grand foyer de l'Opéra de Lille © Jean-Baptiste Cagny

Les travaux de rénovation et la construction de nouveaux espaces (2000 à 2003)

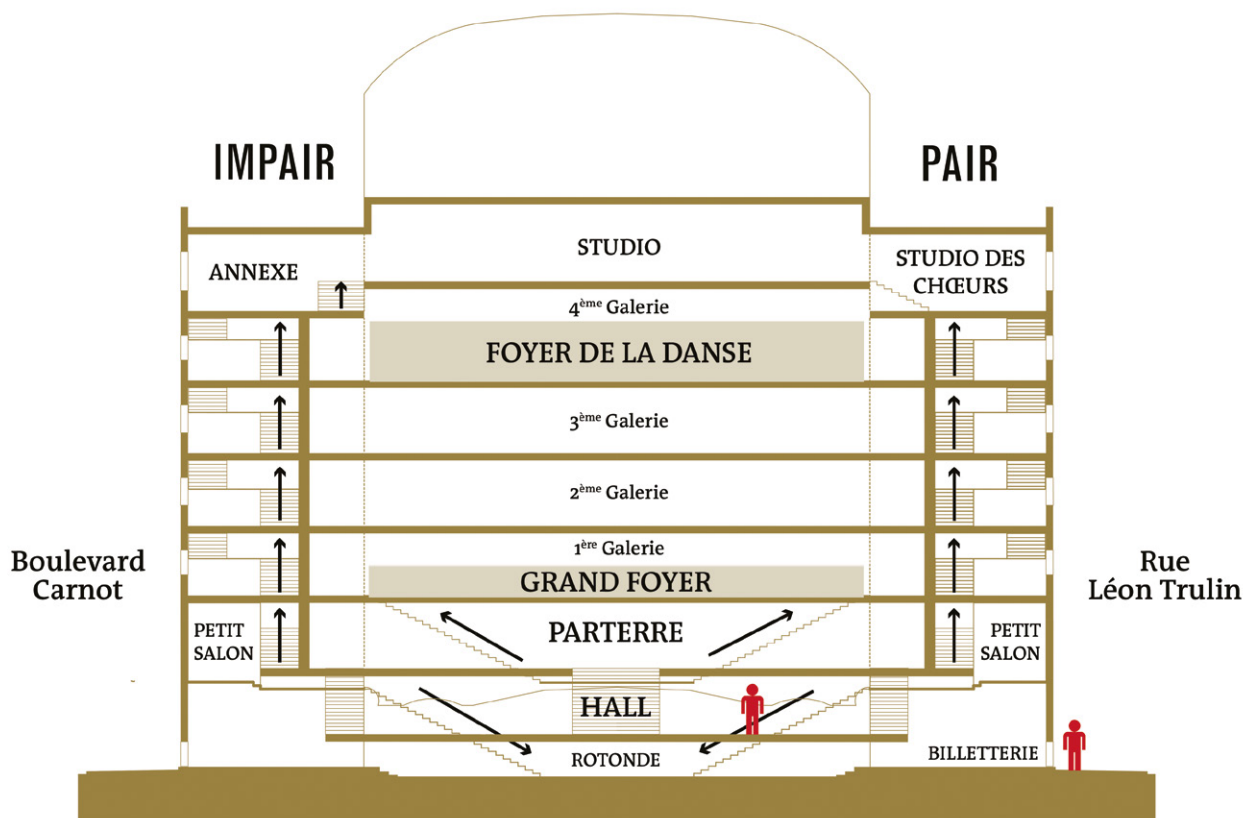
En mai 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'Opéra et de mettre un terme à la saison en cours. Cette fermeture est provoquée par l'analyse des dispositifs de sécurité du bâtiment qui se révèlent être défectueux. Une mise en conformité de l'édifice face au feu apparaît alors nécessaire, tant au niveau de la scène que de la salle et de l'architecture alvéolaire qui l'entoure.

Les acteurs du chantier définissent alors trois objectifs majeurs pour les travaux de modernisation et de mise en conformité de l'Opéra de Lille. Le premier est d'aboutir, en respectant évidemment l'édifice, à une mise aux normes satisfaisante et répondant aux réglementations existantes, en particulier dans le domaine de la sécurité des personnes. Le deuxième vise à améliorer les conditions d'accueil des productions lyriques, chorégraphiques et des concerts dans le cadre d'un théâtre à l'italienne tout en préservant l'œuvre de Louis-Marie Cordonnier dont la configuration, les contraintes et l'histoire induisent une organisation spatiale classique. Il s'agit enfin de valoriser l'Opéra de Lille comme lieu de production et d'accueil de grands spectacles lyriques et chorégraphiques en métropole lilloise, en France et en Europe.

Les travaux de rénovation menés par les architectes Patrice Neirinck et Pierre-Louis Carlier ont été l'occasion de construire, au dernier étage du bâtiment, une nouvelle salle de répétition. Le toit de l'Opéra a été surélevé pour offrir un grand volume à cet espace de travail qui est également accessible au public. Cette salle, dont les dimensions sont d'environ 15x14 mètres, peut en effet accueillir 100 personnes à l'occasion de répétitions publiques ou de présentations de spectacles et de concerts.



L'Opéra : un lieu, un bâtiment et un vocabulaire



Le Hall d'honneur = l'entrée principale

Les Grands escaliers mènent les spectateurs à la salle

La Grande salle = lieu où se déroule le spectacle

Le Grand foyer = lieu de rencontre pour les spectateurs à l'entracte et après le spectacle

Les Coulisses = lieu de préparation des artistes (maquillage, costumes, concentration)

Les Studios de répétition = lieu de répétition des artistes, de travail et d'échauffement avant le spectacle

La Régie = espace réservé aux techniciens qui règlent la lumière (et le son éventuellement) diffusés sur la scène

CÔTÉ SALLE (dans la Grande salle, il y a d'un côté, les spectateurs...) :

- Les fauteuils des spectateurs sont répartis au *parterre* (ou *orchestre*) et dans les 4 *galeries* (ou *balcons*), 1138 places au total
- La quatrième galerie s'appelle le « paradis » (parce que la plus proche du ciel) ou encore le « poulailler » (parce que c'est l'endroit où se trouvait à l'époque le « peuple »)
- Les *loges* (celles du parterre étant appelé aussi *baignoirs*)
- La *loge retardataire* (située en fond de parterre)
- La *regie* (située en 2^e galerie)

CÔTÉ SCÈNE (...de l'autre côté, les artistes) :

- La *fosse d'orchestre* (espace dédié aux musiciens pendant les opéras, en dessous de la scène ; seul le chef d'orchestre voit la scène et il dirige les chanteurs)
- L'*avant-scène* ou *proscenium* (la partie de la scène la plus proche du public)
- La *scène* ou le *plateau* (espace de jeu des artistes)
- (le *lointain* - l'*avant-scène* ou *face* // *Jardin* - *Cour*)
- Les *coulisses*
- Le *rideau de fer* sépare la scène et la salle. Il sert de coupe-feu.

OPÉRA DE LILLE

2, rue des Bons-Enfants
B.P.133 F-59001 Lille cedex

opera-lille.fr
suivez @operalille

