

Contacts

Pôle des publics

Bénédicte Dacquin

Delphine Feillée

Sabine Revert

Léa Siebenbour

Déborah Truffaut

03 62 72 19 13

groupes@opera-lille.fr

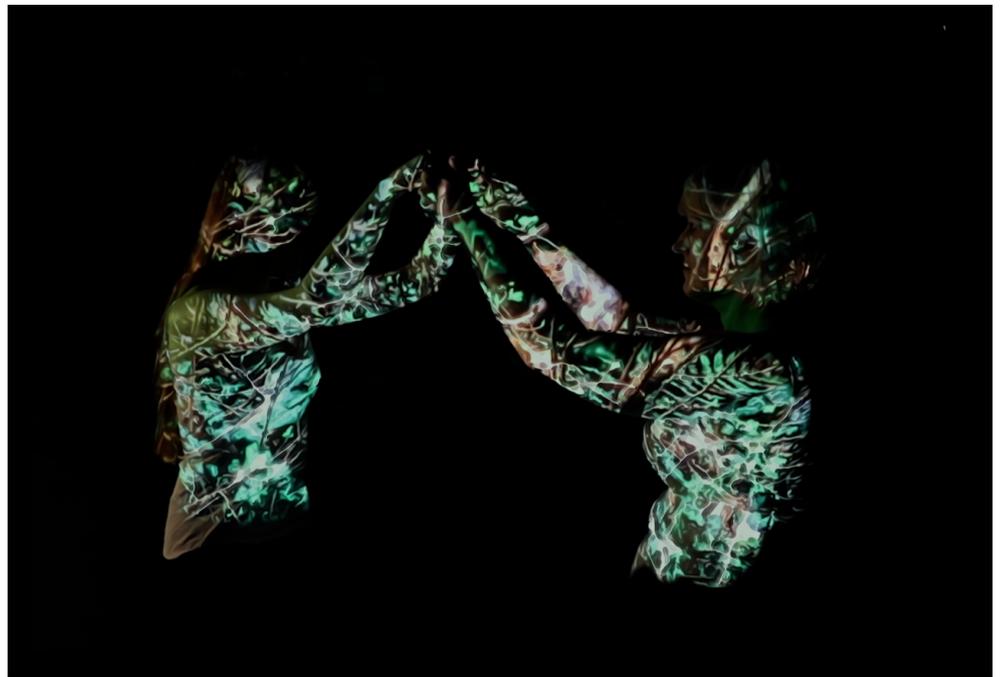
Opéra de Lille

2, rue des Bons-Enfants

BP 133

59001 Lille cedex

opera-lille.fr



© Francesco D'Abbraccio

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Sivan Eldar Cordelia Lynn *Like flesh*

Direction musicale **Maxime Pascal**

Mise en scène **Silvia Costa**

ensemble **Le Balcon**

Création mondiale **Opéra de Lille**

vendredi 21 janvier à 20h

dimanche 23 janvier à 16h

mardi 25 janvier à 20h

jeudi 27 janvier à 20h

vendredi 28 janvier à 20h

Sommaire

Avec les élèves

Aller plus loin



Lien vidéo cliquable

PRÉPARER SA VENUE

Se préparer au spectacle [p. 3](#)

L'ŒUVRE

Présentation [p. 4](#)

Résumé [p. 4](#)

Argument [p. 5](#)

Édito de Caroline Sonrier [p. 6](#)

Conversation avec Silvan Eldar et Cordelia Lynn [p. 7](#)

LES ARTISTES

Présentation artistique [p. 10](#)

Quelques repères biographiques [p. 12](#)

PISTES PÉDAGOGIQUES

Guide d'écoute [p. 15](#)

Les personnages et le livret [p. 18](#)

La voix lyrique aux XX^e et XXI^e siècle :
évolutions, techniques et expérimentations [p. 23](#)

Les pionnières de la musique électronique [p. 26](#)

Parti pris artistique [p. 29](#)

L'OPÉRA DE LILLE

L'Opéra de Lille [p. 32](#)

L'Opéra : un lieu, un bâtiment et un vocabulaire [p. 38](#)

Se préparer au spectacle

Ce dossier vous aidera à préparer le spectacle 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 le guide d'écoute (p. 15) et la fiche personnages (p. 18).

Témoignages

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

Notre mail : groupe@opera-lille.fr



Parcours dansés © Frédéric Iovino

Présentation

Partant d'une lecture subversive des *Métamorphoses* d'Ovide, *Like flesh* prend la forme sombre d'un mythe contemporain revu par la théorie *queer* et la science environnementale.

Ce nouvel opéra de chambre lance un avertissement urgent face aux relations destructrices que nous autres, humains, entretenons entre nous et avec notre monde.

Durée totale du spectacle : environ 1h30 sans entracte

Chanté en anglais et surtitré en français

Résumé

Prisonnière d'un mariage malheureux, une femme déplore la dévastation de la forêt qui l'entoure. Une liaison amoureuse inattendue déclenche une métamorphose explosive, et sa transformation en arbre lui offre une liberté parfaite. Mais le monde est un lieu dangereux pour les arbres : au fond de la forêt, un forestier et une étudiante se disputent son corps de bois et de feuilles, l'un pour l'argent, l'autre pour l'amour.

Rédigé en scènes fragmentées, le récit mené par trois protagonistes est scandé par les monologues poétiques d'un ensemble vocal représentant la Forêt, qui nous guide depuis la dernière période glaciaire jusqu'à la sixième Grande Extinction, et constitue un contexte vivant pour les solistes. La musique est composée pour un ensemble de chambre amplifié et un « orchestre » de 64 haut-parleurs répartis dans la salle, qui modifient peu à peu la perception de l'espace par le public, reflétant le thème de la transformation qui est au centre du livret.

Argument

L'action se déroule dans la forêt et dans une maison située dans cette forêt.

Scène 1. Ce que la Forêt savait

La Forêt expose sa connaissance immémoriale de la nature et de l'histoire du monde. La vie s'insinue partout, les racines des arbres chantent.

Scène 2. Les oiseaux ne viennent plus ici

Le Forestier gère la forêt selon les règles du monde capitaliste; la Femme s'attriste de voir la nature peu à peu anéantie par l'homme. L'Étudiante qu'ils hébergent évoque le massacre des animaux ; le Forestier et sa femme sont émus par sa curiosité et sa passion.

Scène 3. Ce qu'ont fait les Arbres

La Forêt raconte la fusion des glaciers, l'anéantissement progressif de la nature et prophétise un monde d'où les arbres auront disparu.

Scène 4. La couleur rouge

L'Étudiante explique son intérêt pour les arbres, la Femme l'écoute avec attention. Le dialogue devient duo d'amour.

Scène 5. Leçons qu'apprend la gentillesse

La Femme demande au Forestier si les arbres souffrent lorsqu'il les coupe. L'homme voit son épouse partir dans la forêt avec l'Étudiante ; il préfère ne pas en savoir plus.

Scène 6. Ce qu'a fait l'humain

Anecdote contée par la Forêt : le jour où le bûcheron s'est approché, une hache à la main, les arbres se sont exclamés : « Regardez ! Le manche est des nôtres ».

Scène 7. Le troisième rêve

La Femme et l'Étudiante s'embrassent. La Femme se métamorphose en arbre.

Scène 8. Ce qu'a fait l'humain après

La Forêt récite la litanie de tous les usages auxquels l'humain soumet le végétal.

Scène 9. Donc ta femme s'est changée en arbre

L'Étudiante informe le Forestier du miracle qui vient de se produire. Elle accuse l'homme de ne savoir que tuer. La frontière entre la Forêt et les hommes commence à s'estomper.

Scène 10. Regret

Le Forestier demande à sa femme ce qu'elle ressent maintenant qu'elle est devenue un arbre.

Scène 11. Ce qu'a vu la forêt

La Forêt garde la mémoire du sang versé et des crimes commis par l'homme.

Scène 12. Un arbre se souvient

Dialogue de l'Arbre et de l'Étudiante dans la forêt vidée de ses habitants par l'humain. Le Forestier pleure l'absence de son épouse métamorphosée ; l'Étudiante découvre la difficulté de communiquer avec la femme devenue arbre, séparée d'elle par des temporalités différentes.

Scène 13. Comportement du bois

L'Étudiante confie au Forestier son désarroi de ne plus pouvoir vivre au rythme de l'Arbre ; le Forestier fait l'éloge du feu et de la civilisation humaine.

Scène 14. Entrelacement

L'Arbre est maintenant totalement uni à la Forêt, dont il partage l'alimentation et les souffrances. La Femme devenue Arbre dit que l'Étudiante l'a meurtrie en gravant des cœurs sur son tronc mais aussi qu'elle a pris soin d'elle. La Forêt explique le cycle éternel de décomposition et de recyclage de la matière organique.

Scène 15. L'hiver, à nouveau

L'Étudiante aspire à la fusion avec l'Arbre. Le Forestier exploite, coupe et taille, mais les branches repousseront toujours. Monologue final de la Forêt : après les ravages causés par le réchauffement climatique, la vie renaîtra, la nature reconquerra le monde.

Édito

À l'Opéra de Lille, nous avons toujours à cœur d'enrichir le répertoire lyrique de nouveaux titres, de contribuer à la conjugaison du passé et de l'avenir, et de réunir des créateurs encore peu connus pour inventer ensemble de nouvelles écritures. Cette saison, nous sommes heureux d'inviter le public à découvrir la création de *Like flesh*, coproduction réalisée avec l'Opéra Orchestre national de Montpellier, l'Opéra national de Lorraine, Le Balcon et l'Ircam.

Like flesh puise dans ce grand récit fondateur que sont *Les Métamorphoses* d'Ovide, pour en interroger les mythes où des femmes se transforment en arbres. Cette image troublante résonne à la lumière d'enjeux actuels, et plus particulièrement écologiques, vis-à-vis de questions de genre ou plus largement de notre rapport au désir et à la sensualité. Que se passe-t-il lorsqu'une femme, cherchant à fuir l'emprise de son mari, se transforme en arbre ? La forêt dans laquelle elle vit est-elle dès lors un refuge ou au contraire un milieu tout aussi hostile ? Au-delà, comment vivons-nous le changement et la différence de ce(ux) que nous aimons ? Peut-on apprendre à aimer la nature comme nous aimons nos proches ?

Cette oeuvre est née des talents conjugués de la compositrice Sivan Eldar dont c'est le premier opéra, et ceux de la librettiste Cordelia Lynn. Elle est portée par la metteuse en scène Silvia Costa et le chef d'orchestre Maxime Pascal à la tête de l'ensemble Le Balcon, fidèle partenaire de l'Opéra – avec sa participation aux créations récentes d'Arthur Lavandier que sont *La Légende du Roi Dragon*, *Le Premier Meurtre* ou *Au coeur de l'océan*, en duo avec Frédéric Blondy et représenté récemment hors-les-murs au Théâtre de l'Athénée à Paris.

Après avoir suivi des études musicales aux États-Unis, la compositrice israélienne Sivan Eldar a entamé une résidence à l'Ircam, où elle n'a cessé d'affirmer la singularité de son langage tout en témoignant d'une grande attention à des enjeux actuels – notamment technologiques, politiques ou environnementaux. Ces préoccupations rejoignent celles de Cordelia Lynn, reconnue outre-Manche comme une jeune dramaturge prodige.

Ce duo est complété par la metteuse en scène et plasticienne Silvia Costa, ainsi que par Maxime Pascal et Le Balcon. La première, artiste italienne protéiforme, développe depuis près de quinze ans un théâtre résolument visuel et poétique, qui interroge notre rapport aux images et le pouvoir que celles-ci exercent sur nous. Quant à Maxime Pascal et aux musiciens du Balcon, leur fougue et leur passion communicatives ont maintes fois fait des concerts de musique contemporaine de véritables fêtes, et de chaque création un moment résolument à part.

Les représentations de *Like flesh* s'appuieront sur des dispositifs électronique et vidéo qui nous donneront à vivre et expérimenter nous-mêmes d'étonnantes métamorphoses – notamment à travers un dispositif singulier de haut-parleurs placés sous les sièges du public et un décor enrichi par l'Intelligence Artificielle, conçu en collaboration avec l'artiste Francesco D'Abbraccio. L'audace et l'originalité dont témoignent les artisans de *Like flesh* a valu au projet d'être récompensé du prix FEDORA pour l'Opéra, qui distingue les nouvelles productions européennes les plus innovantes.

Depuis nos premiers contacts en 2018, le tissage méticuleux de cette oeuvre sans équivalent a été passionnant, et nous attendons avec impatience le plaisir de la partager avec les publics de l'Opéra de Lille.

Caroline Sonrier

Directrice de l'Opéra de Lille

Conversation avec Silvan Eldar, compositrice et Cordelia Lynn, librettiste

Like flesh est le premier opéra que vous créez ensemble. Comment est né ce projet ?

Cordelia Lynn : Nous nous sommes rencontrées au Festival d'Aix-en-Provence en 2016, lors de l'Atelier Opéra en Création, où tous les participants présentaient leur travail. J'ai adoré la musique de Silvan et j'ai aussitôt espéré pouvoir un jour collaborer avec elle. Silvan était intriguée par mon écriture, et elle trouvait aussi que je parlais beaucoup. Ce qui est vrai !

Silvan Eldar : Je suis tombé amoureux de l'écriture de Cordelia. Je me souviens avoir lu sa pièce *Lela & Co.* dans un train entre Aix-en-Provence et Paris, et lui avoir demandé quelques semaines plus tard si elle était intéressée par l'écriture du texte de mon premier projet avec l'Ircam, une composition pour voix et électronique, en collaboration avec la scénographe Aurélie Lemaignan.

Cordelia : Cette pièce, intitulée *You'll drown, dear*, était lointainement inspirée de la pièce de Rilke, *La Princesse blanche*. Ainsi, dès le départ, nous pensions à l'expression musicale du drame.

Silvan : Depuis, nous avons travaillé ensemble sur plusieurs pièces pour voix, ensemble vocal, chœur et électronique. En 2018, Caroline Sonrier a entendu l'une d'elles, *Heave*, au Festival de Royaumont, et elle nous a demandé si nous avions l'ambition de créer une œuvre de plus grande envergure. Avec Cordelia nous parlions de *Like flesh* depuis déjà un an environ, mais c'est à ce moment-là que le projet a cessé d'être une idée pour devenir une réalité.

Quel a été le point de départ du livret ?

Silvan : *Like flesh* a connu une croissance organique à partir des pièces sur lesquelles nous avons précédemment collaboré. Très tôt, nous avons senti que nous voulions créer une œuvre longue, et que nous étions très enthousiastes à l'idée de faire se rencontrer notre musique et notre langage. Nous avons commencé à prêter attention aux thèmes récurrents dans nos pièces : le monde intérieur et le monde extérieur, les frontières fragiles entre rêve et réalité, l'amour, le désir et la solitude, la nature et ses créatures, et bien sûr, la transformation.

Cordelia : Un jour, j'ai apporté à Silvan les *Métamorphoses* d'Ovide et j'ai suggéré une adaptation en se concentrant sur trois mythes. Nous aimons beaucoup ce matériau-source, mais nous avons décidé de créer quelque chose de neuf et de subversif pour l'époque actuelle, plutôt qu'une simple adaptation directe. Silvan a fourni le déclencheur du livret lorsqu'elle m'a demandé : « Pourquoi faut-il que l'histoire se termine avec la métamorphose ? La transformation est forcément ce qu'il y a de plus intéressant, ainsi que la manière dont les autres arrivent ou non à vivre avec. » Au début, j'ai eu du mal à intégrer cette idée à l'arc dramatique. Dans ces mythes, la métamorphose est toujours le point culminant, donc on s'attend à ce que tout s'arrête là. Mais c'est pour ça que j'ai été si tentée de m'aventurer dans l'inattendu sur le plan formel et narratif. J'ai fini par dire : « Bon, l'essentiel est que tu comprennes qu'il y aura sur scène un arbre qui chante, mais si ça te convient, alors je le fais. » Silvan a répondu : « Mais oui, bien sûr. » Un an après, quand elle a lu le livret, elle s'est écriée : « Eh, il y a un arbre qui doit chanter ! C'est dingue. » Et on en rit encore.

Silvan : Il y a quelque chose de provocateur et de troublant, mais il y a aussi un côté ludique et amusant. Nous espérons que le public aura l'esprit ouvert et se laissera embarquer avec nous dans ce voyage vers le monde métaphorique que nous avons créé, un monde étrange et érotique.

Cordelia : L'histoire est très simple, c'est juste un triangle amoureux. Sauf que l'un des sommets du triangle, animé par la passion, se change en arbre... Les humains qui l'aiment sont son mari – qui, hélas, est forestier – et une étudiante qui séjourne dans leur forêt pour ses recherches. Sur le plan formel, la pièce est une série de scènes séparées par le chœur des arbres, la Forêt. Je voulais me référer au chœur de la tragédie grecque, aux mythes antiques qui sont au cœur des récits d'Ovide. Ce chœur parle de création et de destruction, de notre monde tel qu'il fut formé après la dernière période glaciaire, et parcourt 10 000 ans jusqu'à un avenir dévasté.

Sivan : À l'inverse, les scènes des solistes sont intimes et intenses, elles évoquent les sentiments, les peurs et les désirs des personnages. En ce sens, c'est un opéra qui possède à la fois une échelle humaine et une dimension épique, exactement comme les *Métamorphoses* d'Ovide.

Comment le livret a-t-il inspiré la composition musicale ?

Sivan : Le livret de Cordelia est précis – elle n'utilise aucun mot superflu. Et cela laisse de la place à la musique. Mon rôle en tant que compositrice est donc de construire un monde musical où l'histoire et les personnages de Cordelia acquièrent une autre dimension. Cela ne veut pas dire que j'ajoute quelque chose à son texte, ou que je l'illustre. C'est plutôt que, par la musique, je tente d'imaginer l'univers intérieur de ses personnages : leurs fantasmes, leurs désirs et leurs rêves par-delà les mots. Le sous-texte du livret, riche et obsédant, est pour moi une source d'inspiration constante. La musique que j'ai composée est hybride, avec de multiples épaisseurs, presque hermaphrodite. La polyphonie de l'écriture électronique, combinée avec l'ensemble instrumental, confère à la musique une certaine opulence, et l'effet est souvent immersif. D'un autre côté, cette même polyphonie associée à la proximité entre public et la source sonore crée des moments d'intimité uniques.

Cette proximité que vous évoquez, vient-elle du dispositif de haut-parleurs répartis dans la salle ?

Sivan : Oui. Je l'ai expérimenté pour *Heave* en 2018, avec Augustin Muller de l'Ircam. *Heave* était une commande destinée au Carré magique de Royaumont, installation unique de 24 haut-parleurs cachés dans les jardins de l'abbaye, conçue par Manuel Poletti, Martin Antiphon et Jean-Luc Hervé. J'étais particulièrement attirée par deux aspects de ce Carré magique. D'abord, sa nature voilée, avec le potentiel d'une nouvelle expérience d'écoute, hybride et dépaysante. De cet aspect ont aussi surgi les thèmes de *Heave*, qui par la suite ont donné naissance aux thèmes de *Like flesh* : la transformation d'un monde extérieur en un monde intérieur, de l'humain en racine puis en arbre. Le deuxième aspect était la spatialisation, avec une approche qui, au lieu de se focaliser sur un point central, se répartit entre des points et des perspectives multiples. De cet aspect est née notre approche polyphonique de l'électronique : un module de synthèse à 64 canaux élaboré par Augustin. Il y avait aussi un lien avec les thèmes écologiques de *Heave* et de *Like flesh* : le développement et la spatialisation du matériau sonore par cellules et par essais, autrement dit, par un mouvement collectif, en analogie avec le schéma de vol des nuées d'oiseaux, et avec les modèles de mutation cellulaire, pour ne citer que quelques exemples. Utiliser un ensemble de haut-parleurs dispersés pour *Like flesh* m'est donc apparu comme une évolution naturelle. Pourtant, contrairement à *Heave*, où le public et les chanteurs étaient placés parmi les haut-parleurs, dans *Like flesh* la configuration nous permet de traverser de multiples espaces acoustiques, du plateau vers l'orchestre en passant sous la surface même de la salle, et cela devient un support central de la dramaturgie de l'opéra.

Et pour la composition, quelles technologies avez-vous mobilisées ?

Sivan : Pour les voix et l'orchestre, j'ai écrit la partition à la main. Mais l'électronique, que je considère comme un deuxième orchestre, a été créée en plusieurs étapes et à l'aide de diverses technologies. À la base, il y a les accords et les cellules musicales notés. Ces cellules et accords sont joués à travers une vaste bibliothèque d'échantillons sonores constituée spécifiquement pour l'occasion, qui inclut des échantillons instrumentaux et des échantillons « concrets » que j'ai enregistrés dans la chambre anéchoïque de l'Ircam. Ce matériau subit ensuite toutes sortes de transformations : transposition microtonale, synthèse croisée, synchronisation/désynchronisation rythmique et spatiale en MaxMSP utilisant le langage Antescofo élaboré à l'Ircam par Jean-Louis Giavitto. Il en résulte une grande variété de textures électroniques complexes et spatialisées. L'étape finale est le montage, où je compose et « orchestre » l'électronique dans le logiciel DAW aux côtés des parties instrumentales et vocales. Il y a un dialogue permanent entre ces différents éléments de la partition.

Vous expliquez que *Like flesh* est nourri par l'affiliation naissante entre politique environnementale et théorie queer. Pouvez-vous nous en dire plus sur cet aspect de votre travail ?

Cordelia : C'est probablement le résultat de ma période de recherche. Chaque fois que j'écris, je consacre quelques mois à lire, à regarder et à écouter beaucoup de choses en relation avec le projet. Il ne s'agit pas seulement d'apprendre ce que j'ai besoin de

savoir, mais aussi de construire un univers créatif, un environnement imaginaire que j'habite lorsque j'écris. Pour *Like flesh*, je me suis documentée sur les arbres, les forêts, les champignons, les réseaux mycorhiziens, le comportement reproductif des plantes, les formes antiques et modernes de sylviculture et d'agriculture, le savoir traditionnel en matière d'écologie par rapport aux approches scientifiques occidentales... Et j'ai lu beaucoup de choses sur la destruction de l'environnement, en particulier sur son impact émotionnel et psychologique. J'ai été attirée par les notions de chagrin climatique et de solastalgie, concept philosophique décrivant la forme de nostalgie complexe que l'on ressent pour un endroit qui existe encore mais qui a été rendu méconnaissable par l'intervention humaine, l'activité minière ou la déforestation. Au début de l'opéra, c'est de cela que souffre la Femme. L'une des principales impressions que j'ai tirées de cette recherche, c'est l'idée d'un monde fluide et vivant, dont les créatures sont innombrables et interconnectées, d'un monde fragile qui ne cesse d'évoluer au microniveau comme au macroniveau, parfois de façon surprenante. Nos notions binaires et conservatrices, notre besoin de définir le monde de manière à l'ordonner et à le contenir, ne décrivent pas nécessairement la réalité biologique telle qu'elle est, telle qu'elle vit, meurt et se transforme. Pour moi, ça rejoint les arguments, les conceptions politiques et l'expérience vécue de nos communautés queer. Et parce que c'est aussi un opéra qui parle d'amour, de personnes qui tentent d'aimer, et ce qu'il advient de l'amour face à une transformation extraordinaire, cette association me semblait très significative.

À l'origine, je croyais écrire un livret sur la destruction de l'environnement, en explorant cette idée grâce à la métaphore d'un triangle amoureux – la relation entre un homme, un arbre et une jeune femme. Mais au fil de la rédaction, les deux thèmes se sont complètement entrelacés, de sorte que je ne sais plus trop où est le sujet et où est la métaphore. Est-ce un opéra qui parle d'amour en prenant de la destruction environnementale comme métaphore ? Ou l'inverse, comme initialement prévu ? Ou les deux à la fois, chaque notion interagissant avec l'autre ? Cette ambiguïté-là me paraît également significative.

Vous dites aussi que *Like flesh* est une déclaration politique. Faut-il y voir une forme de militantisme ?

Sivan : La notion d'art militant est à utiliser de façon très précise. Il existe d'importantes écoles théâtrales qui sont militantes dans leurs intentions, dans leur forme, selon le lieu et le moment où elles se produisent, dans leur implication au sein de communautés spécifiques, dans les exigences ou les inquiétudes qu'elles expriment à travers leurs spectacles. *Like flesh* ne relève pas de ce genre de théâtre, et sa réalisation esthétique compte autant pour nous que son aspect politique.

Cordelia : L'un des deux thèmes centraux de *Like flesh* est la destruction de l'environnement, la dégradation des relations entre les humains et leur habitat. Il serait absurde de suggérer que cela n'est pas aujourd'hui un sujet extrêmement politique et politisé. Il serait également absurde de suggérer que nous ne sommes pas favorables à la protection de notre environnement, tout simplement parce que nous voulons vivre. L'amour est l'autre thème central de *Like flesh*. Il serait tout aussi absurde de suggérer que le choix de la personne aimée, la façon dont nous aimons et dont nous sommes autorisés à exprimer cet amour, n'est pas l'un des grands débats politisés de notre temps. Il serait donc également absurde de suggérer que nous sommes contre la liberté d'aimer librement, sans trauma et sans violence, ne serait-ce que parce que nous voulons, tout simplement, aimer.

Présentation artistique

Like flesh

Création mondiale Opéra de Lille 2022

Nouvel opéra de chambre de **Sivan Eldar** (1985-)

Livret **Cordelia Lynn** (1989-)

Direction musicale **Maxime Pascal**

Mise en scène et scénographie **Silvia Costa**

Création vidéo IA **Francesco D'Abbraccio**

Costumes **Laura Dondoli**

Lumière **Andrea Sanson**

Réalisation informatique musicale Ircam **Augustin Muller**

Projection sonore **Florent Derex**

Assistant scénographie **Alessio Valmori**

Assistante scénographie et accessoires **Elena Zamparutti**

Assistante mise en scène **Gabrielė Bakšytė**

Chefs de chant **Alain Muller et Bianca Chillemi**

Avec

La Femme, L'Arbre **Helena Rasker**

Le Forestier **William Dazeley**

L'Étudiante **Juliette Allen**

La Forêt **Adèle Carlier, Héléne Fauchère, Guilhem Terrail, Sean Clayton,**

René Ramos Premier, Florent Baffi

ensemble **Le Balcon** orchestre et électronique

Like flesh est lauréat du prix FEDORA pour l'Opéra 2021.

Commande Opéra de Lille, Opéra Orchestre national de Montpellier et Opéra national de Lorraine

Avec le soutien de la DRAC Hauts-de-France (aide à l'écriture d'une oeuvre musicale originale)

Production Opéra de Lille

Coproduction Opéra Orchestre national de Montpellier, Opéra national de Lorraine, Opera Ballet Vlaanderen (Anvers), Ircam-Centre Pompidou

En collaboration avec Le Balcon

Avec le soutien d'enoa (réseau européen d'académies d'opéra), du programme Europe

Créative de l'Union européenne et de la Fondation Camargo

Avec le soutien du **Crédit Agricole Nord de France**, mécène principal de la saison 2021-2022 de l'Opéra de Lille

Partition Éditions Durand / Universal Music Classical

Like flesh est lauréat du prix FEDORA pour l'Opéra 2021.

Le Balcon

Le Balcon est un collectif fondé en 2008 par six étudiants du Conservatoire de Paris et rassemble un ensemble d'instrumentistes et de chanteurs formés à tous les répertoires, sous la direction artistique du chef d'orchestre Maxime Pascal.

Le Balcon, nommé d'après la pièce de Jean Genet, se métamorphose au gré des projets, aussi bien dans l'effectif, dans l'identité visuelle et scénographique, que dans le rapport à la sonorisation, à la musique électronique et à la spatialisation du son.

Sur le volet de la création, Le Balcon a souhaité, à partir de 2018, inscrire des commandes de nouvelles œuvres dans un travail approfondi en accueillant tous les ans des compositeurs en résidence avec le soutien de la Fondation Singer-Polignac.

En 2018, à l'occasion de son dixième anniversaire, Le Balcon démarre la production de l'intégrale du cycle *Licht* de Karlheinz Stockhausen, constitué de sept opéras. *Donnerstag aus Licht*, le premier du cycle, a été donné en novembre 2018. *Samstag aus Licht* et *Dienstag aus Licht* ont suivi, en 2019 et 2020. En 2022, Le Balcon participe à la création du premier opéra de Sivan Eldar, *Like flesh*, interprète *Freitag aus Licht* de Stockhausen et prépare une nouvelle production de *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen, prévue pour 2023.



© Meng Phu

Repères biographiques



Sivan Eldar
composition

Sivan Eldar travaille avec de nombreux orchestres, ensembles et chœurs de premier plan, dont l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre Gulbenkian, l'Orchestre de chambre de Paris, le Berkeley Symphony, le Quatuor Diotima, l'ensemble Divertimento, les chœurs accentus et EXAUDI. Ses performances récentes incluent le Centre Pompidou (Festival ManiFeste), le Boston Symphony Hall, la Maison de la Radio (Festival Présences), la Philharmonie du Luxembourg (Rainy Days Festival), le Musikverein de Vienne (Wien Modern), l'Ultraschall de Berlin et la Biennale de musique de Venise. Elle a bénéficié d'une résidence de composition à l'Ircam pour son opéra *Like flesh*. Depuis l'automne 2019, elle est aussi compositrice en résidence avec l'Opéra Orchestre national de Montpellier. Sa musique est publiée par les Éditions Durand-Universal Music Classical.



Cordelia Lynn
livret

Cordelia Lynn est dramaturge et librettiste. Elle reçoit le Berwin Lee Award en 2020 et la Harold Pinter Commission en 2017. Elle est membre du programme artistique MacDowell. Au théâtre, elle est l'auteure de *Love and Other Acts of Violence* (Donmar Warehouse), *fragments* (Young Vic Theatre), *Hedda Tesman* d'après Henrik Ibsen (Headlong Theatre, Chichester Festival Theatre, le Lowry à Manchester), *Three Sisters* d'après Anton Tchekhov (Almeida Theatre), *One for Sorrow*, *Lela & Co.* (Royal Court Theatre), *Confessions* (Theatre Uncut, Traverse à Édimbourg, Bristol Old Vic) et *Best Served Cold* (Vault Festival). À l'opéra, outre *Like flesh*, on lui doit le livret de *Miranda*, semi-opéra d'après Shakespeare et Purcell conçu avec Raphaël Pichon et Katie Mitchell (Opéra Comique et tournée en France).



Maxime Pascal
direction musicale

Après une enfance passée à Carcassonne, Maxime Pascal, né en 1985, intègre le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse 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 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. À la Scala de Milan, il dirige le nouvel opéra de Salvatore Sciarrino, *Ti vedo, ti sento, mi perdo*. Plus récemment, il dirige *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy au Staatsoper Berlin et *Lulu* d'Alban Berg au Tokyo Nikikai Opera. Cette saison, il dirige un nouvel opéra d'Eötvös (*Sleepless*, Staatsoper Berlin et Grand Théâtre de Genève), et plusieurs orchestres de renommée internationale – le Mahler Chamber Orchestra, le Hallé Orchestra et l'Orchestre national du Capitole, entre autres. Il s'est engagé dans la réalisation, avec *Le Balcon*, de l'intégralité de *Licht*, cycle de sept opéras de Karlheinz Stockhausen.



Augustin Muller
réalisation informatique musicale Ircam

Après des études musicales et scientifiques, Augustin Muller se forme au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, où il obtient le diplôme de Formation Supérieure aux Métiers du Son en 2010. Réalisateur en informatique musicale à l'Ircam, il travaille en France et à l'étranger pour des concerts et des festivals en tant que réalisateur ou interprète de musique mixte, comme avec *Le Balcon* depuis 2008.

Augustin Muller travaille avec de nombreux compositeurs, musiciens, performeurs et metteurs en scène, dans le domaine de la création sonore, de l'électronique *live* et de la diffusion, en se concentrant notamment sur les liens entre écriture et spatialisation sonore.



Silvia Costa
mise en scène

Silvia Costa étudie les arts visuels et le théâtre à l'Université de Venise. En 2006, elle tient le premier rôle dans *Hey Girl!* produit par la compagnie Societas Raffaello Sanzio fondée par Romeo Castellucci. Elle participe jusqu'en 2020 à la plupart des spectacles du metteur en scène en tant que collaboratrice artistique. Elle poursuit également ses propres projets et développe un théâtre visuel et poétique nourri par une profonde réflexion sur les images. À la fois autrice, metteuse en scène, interprète et scénographe, Silvia Costa utilise ces différents champs esthétiques pour approfondir sa démarche théâtrale. En 2013, elle est finaliste du Prix du scénario pour *Quello che di più grande l'uomo ha realizzato sulla terra*. Avec cette pièce, elle fait ses premiers pas en France en tant que metteuse en scène au Théâtre de Gennevilliers. En 2016, elle présente *Poil de Carotte* d'après Jules Renard au Théâtre des Amandiers, et en 2018 *Dans le pays d'hiver* adapté de *Dialogues avec Leuco* de Cesare Pavese à la MC93 de Bobigny.

En 2019, elle fait ses débuts à l'opéra avec *Hiérophanie* de Claude Vivier aux côtés de l'Ensemble intercontemporain (qu'elle retrouve en octobre 2021 pour la mise en scène de *Intérieur* de Joan Macrané). En 2020, elle crée la mise en scène et les décors de *Juditha Triumphans* de Vivaldi à l'Opéra de Stuttgart et en 2021, elle présente au Festival d'Aix-en-Provence *Combattimento, la théorie du cygne noir*, à partir de l'œuvre de Monteverdi et de ses contemporains, avec Sébastien Daucé et son ensemble Correspondances.



Francesco D'Abbraccio
création vidéo IA

L'Italien Francesco D'Abbraccio est artiste médiatique, musicien et chercheur dans les domaines de la politique de la représentation et de la culture transmédia.

Avec le projet *LoRem*, il travaille avec des systèmes d'intelligence artificielle et des réseaux de neurones pour étudier l'interaction entre l'homme moderne et la machine à travers le texte, les images et le son.

Il collabore avec de nombreuses institutions, telles que la Biennale de Venise, la Biennale du design de Londres, le festival *Ars Electronica* à Linz, le *Nxt Museum* d'Amsterdam, le festival *Transmediale* à Berlin, l'*Elevate Festival* à Graz, la *HeK* de Bâle, le *Sheffield International Documentary Festival*, le *Museo Triennale* de Milan, la *Somerset House* à Londres et le festival *Liftoff* à Tokyo.

Il est codirecteur créatif de *Krisis Publishing*, une plateforme indépendante d'édition travaillant sur l'impact de la culture médiatique sur les sociétés contemporaines.

Interprètes



Helena Rasker contralto
La Femme, L'Arbre

La contralto néerlandaise Helena Rasker débute la saison 2021-2022 en enregistrant la *Messe en si mineur* de Bach avec René Jacobs et le RIAS Kammerchor Berlin. Toujours avec le maestro Jacobs, elle se produit avec l'Orchestre baroque de Fribourg dans *Maddalena ai piedi di Cristo* de Caldara, à Berlin, Fribourg, Paris, Madrid et Moscou. Elle fait ses débuts à l'Opéra national du Rhin dans les rôles de la Grand-mère, de la Vieille Dame et de la Finnoise dans *La Reine des neiges* d'Abrahamsen, rôles qu'elle reprendra plus tard cette saison au Concertgebouw d'Amsterdam avec Kent Nagano. Elle reprendra également son rôle dans *Like flesh* à l'Opéra Orchestre de Montpellier, à l'Opéra national de Lorraine et à l'Opéra Ballet Vlaanderen.

Prochainement, Helena Rasker reviendra au Dutch National Opera pour une création d'Alexander Raskatov, et fera ses débuts au Staatsoper de Berlin, au Gran Teatre del Liceu de Barcelone et au Festival de Salzbourg.

Parmi ses apparitions récentes, citons son retour au Festival d'Aix-en-Provence dans la création mondiale de *L'Apocalypse arabe* de Samir Odeh-Tamimi mise en scène par Pierre Audi, ses débuts au Théâtre des Champs-Élysées et au Grand Théâtre de Genève dans la nouvelle mise en scène du *Messie* de Haendel par Robert Wilson, ainsi que son rôle de Stařenka Buryjovka dans *Jenůfa* de Janáček au Concertgebouw d'Amsterdam avec le Radio Filharmonisch Orkest.



William Dazeley baryton
Le Forestier

William Dazeley est diplômé du Jesus College de Cambridge. Il étudie le chant à la Guildhall School of Music and Drama, où il reçoit plusieurs prix dont la Médaille d'or, le prix Decca/Kathleen Ferrier et le prix Richard Tauber. Il remporte des concours tels que la Royal Overseas League Singing Competition et la Walther Grüner International Lieder Competition.

Il incarne le Père dans *Hänsel et Gretel* lors de ses débuts avec la compagnie Grange Park Opera, le Juge dans la création mondiale de *Frankenstein* de Mark Grey à la Monnaie de Bruxelles, et Pandolfe dans *Cendrillon* pour Glyndebourne on Tour. Il chante également Claudius dans *Hamlet* de Brett Dean pour Glyndebourne on Tour et le Comte dans *Capriccio* de Strauss à Garsington Opera.

En concert, il chante les *Scènes du Faust* de Goethe avec le City of Birmingham Symphony Orchestra, le Célébrant dans *Mass* de Bernstein avec l'Orquestra Sinfònica de Barcelona, le *Requiem pour Mignon* de Schumann avec le Monteverdi Orchestra dirigé par John Eliot Gardiner, *Le Cor merveilleux de l'enfant* de Mahler avec l'Antwerp Symphony Orchestra dirigé par Philippe Herreweghe, *A Dylan Thomas Trilogy* de John Corigliano avec le BBC Symphony Orchestra, et l'*Oratorio de Noël* de Bach avec le Berlin Philharmonic.



Juliette Allen soprano
L'Étudiante

Après avoir décroché un master en chant lyrique au Conservatoire Royal de Liège dans la classe d'Hélène Bernardy et un diplôme de concertiste à l'École Normale de Musique de Paris auprès de Daniel Ottevaere, la soprano belge-anglaise Juliette Allen intègre en 2017 la compagnie lyrique Opera Fuoco créée par David Stern.

Elle se fait remarquer dès ses premières prises de rôle : Pinocchio dans *Les Aventures de Pinocchio* de Lucia Ronchetti avec l'Ensemble intercontemporain, Berengera dans *Richard Löwenherz* de Telemann à l'Opéra de Magdeburg et Dircé dans *Médée* de Cherubini à l'Opéra de Rouen. Plus récemment, elle chante Fiordiligi dans *Così fan tutte* au festival La Grange aux Pianos à Chassignolles.

À l'instar de Sivan Eldar pour *Like flesh*, Juliette Allen collabore régulièrement avec des compositeurs dans le cadre de la création de nouveaux opéras, notamment Lucia Ronchetti pour *Les Aventures de Pinocchio* et Aurélien Dumont pour *Qui a peur du loup / Macbeth*.

Elle se produit régulièrement en duo avec le pianiste Virgile Van Essche, avec qui elle parcourt le répertoire de la mélodie française, russe, anglaise et allemande. Parmi ses compositeurs de prédilection figurent Debussy, Ravel, Poulenc, Britten, Argento, Copland, Bernstein, Rachmaninov, Korngold, Berg et Strauss. Elle a également enregistré plusieurs *folksongs* de Beethoven chez Warner Classics à l'occasion de l'intégrale des œuvres du compositeur pour les 250 ans de sa naissance.

Guide d'écoute

Étudier la musique dans un opéra... pourquoi ?

Il nous semble intéressant – important – que vos élèves se soient familiarisés avec la musique de Sivan Eldar avant de venir assister à une représentation, d'autant plus qu'ils risquent d'être déroutés sans préparation.

Connaître l'histoire et réfléchir aux messages suggérés, s'imprégner du style musical de la compositrice pour mieux comprendre le langage d'aujourd'hui... ce sont autant de plaisirs et de découvertes qui aideront les élèves à profiter au mieux de leur expérience de spectateur.

En revanche, cet opéra étant une création, il ne nous est pas possible, au moment de la rédaction de ce dossier pédagogique, de vous en faire écouter des extraits.

Nous avons donc choisi d'aborder la conception musicale de cette œuvre dans ses grandes lignes, ainsi que l'analyse plus précise d'une œuvre précédente : *Heave* composée par Sivan Eldar sur un livret de Cordelia Lynn en 2018.

I. La partition

Sivan Eldar propose un grand travail sur le timbre et l'harmonie. Elle crée trois espaces musicaux différents, sonorisés par Augustin Muller¹ (dispositif relatif à l'électronique) et Florent Derex (dispositif en lien avec l'orchestre).

1. Le monde instrumental acoustique.

Constitué des voix des 3 solistes, du chœur sur scène, et de l'orchestre en fosse dirigé par Maxime Pascal. On y compte 13 musiciens : flûte, clarinette, trompette, trombone, 2 percussions, accordéon, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse, claviers. Cette disposition frontale traditionnelle à l'opéra va s'élargir à mesure de la métamorphose, à la salle toute entière, créant ainsi un espace plus grand.

2. Le monde électro-acoustique.

Il représente notre environnement et atteint une dimension plus magique. La forêt qui nous entoure est diffusée sur des hauts-parleurs placés dans la salle créant une continuité avec ce qui est joué sur scène. Ainsi, les sons acoustiques sont sonorisés pour se mélanger aux sons électroniques, produisant un effet de volume assez inattendu.

3. Le monde électronique.

Soixante-quatre petits haut-parleurs sont placés sur le sol du parterre, aux pieds des spectateurs. L'idée est de concevoir une source qui nous parle comme à l'oreille, de manière plus intime. Cette musique électronique sur bande est constituée de sons concrets, granuleux, texturés évoquant une vie souterraine mouvante ainsi que les racines (prolongement des arbres sur scène). Ces échantillons électroniques représentant les sons de la terre de l'eau, de la peau ou de la nourriture ont été enregistrés dans la [chambre anéchoïque](#) de l'Ircam et ensuite intégrés à la partition. Cette texture sonore très polyphonique conduit à une densité harmonique allant jusqu'à 1000 voix simultanées.



II. Heave, Sivan Eldar, Cordelia Lynn, Abbaye de Royaumont, 2018

« Soulèvement, brisure, étirement, effritement, *Heave* est une œuvre qui nous questionne sur les limites entre la matière, entre les peaux. Le texte nous raconte l'histoire d'une poussée : vers et hors de terre ; dans son propre corps et dans sa mémoire. Il nous parle aussi de la séparation ; d'un être cher, d'un tout interconnecté. C'est à travers la juxtaposition de l'expérience humaine et non humaine, du visible et de l'invisible et du magique que *Heave* s'efforce de créer un monde animé. »²

Cette œuvre est composée pour 2 solistes : soprano et basse, ainsi qu'un chœur de 4 chanteurs : mezzo-soprano, contre-ténor, ténor et baryton. Ils évoluent sur une bande enregistrée constituée de sons électroniques, et diffusée par des haut-parleurs placés dans différents endroits du jardin.

Deux courtes vidéos permettent de mieux comprendre ce projet. Sivan Eldar nous parle de la conception de l'œuvre, Augustin Muller de la mise en espace de la bande sonore, et Aurélie Lemaignan de la mise en scène.

¹ Qui a collaboré avec elle sur la mise en espace de *Heave* en 2018.

² Sivan Eldar, commentaire posté par Durand Salabert Eschig le 27 août 2018.



On y trouve des points communs avec *Like flesh*, notamment le thème de l'écologie et de notre environnement. Les solistes sont à la fois les narrateurs et les personnages qui sortent du sol. Ces œuvres créent un dialogue entre le monde souterrain et le monde terrestre. Quant au chœur, il pose un regard extérieur sur l'intérieur des personnages. Il contextualise le discours des solistes.

L'importance est donnée aux longues notes tenues évoluant parfois en micro-intervalles et glissandos de manière à se fondre avec l'environnement sonore. La texture polyphonique du chœur est elle aussi dense et harmonique.

Les sons électroniques nous plongent dans une écoute tactile, presque charnelle, tout autant que poétique.

« Avec l'électronique, je ne cherche pas à créer des sons qui ressembleraient à des sons existants. Je n'ai aucune envie, par exemple d'aller sur le terrain pour enregistrer le bruit des fourmis. Non, je cherche à créer un son imaginaire. Et qu'est-ce qui peut davantage simuler l'imagination que les sons impossibles à entendre ? Les racines qui poussent par exemple... Les micro-organismes m'intéressent avant tout parce qu'ils sont complexes. Je suis inspirée par les choses que nous ne connaissons pas. »³

Le temps est ralenti et étiré de manière à ce que chaque changement même minime soit entendu. *Heave* déploie un monde musical riche et intensément mélancolique, alternant les textures sonores dans une progression lente, intense, poignante.

« Combien de temps doit-on rester dans un espace sonore ? Et combien de temps doit durer la transition entre les espaces ? En fait, je compose des cellules sonores que je rejoue ensuite avec des micro-variations (soit une variation rythmique, soit une variation de vitesse, soit une variation harmonique.) Je crois que c'est une caractéristique de ma musique : elle change très graduellement, un peu comme dans la vie cellulaire. »⁴

Avec les élèves :

- En cours d'éducation musicale, les élèves abordent les notions de paramètres du son : hauteur, durée, timbre et intensité. Il serait intéressant de les redéfinir et les expérimenter. Le travail de la compositrice est axé sur le son.
- La notion de temps est également très importante. Le temps est étiré et chaque changement perceptible. On peut proposer aux élèves de chanter la note qu'ils souhaitent, créant un ensemble. Le chef fait évoluer l'accord lentement en modifiant les paramètres grâce au soundpainting. Les expériences sur le son permettront de comprendre de l'intérieur l'univers sonore proposé le jour de la représentation. [Voir la vidéo !](#)
- Des expérimentations autour de la mise en espace peuvent être menés parallèlement : la proposition sonore enregistrée, retransmise par les hauts-parleurs, et les élèves qui chantent de différents endroits de la salle.
- Voir la fiche [les pionnières de la musique électronique](#) pour en savoir davantage sur le travail expérimental de ces femmes compositrices, la plupart encore injustement ignorées du grand public. Elles ont pourtant été déterminantes dans la création musicale contemporaine. L'histoire de cette genèse est passionnante.
- Il peut être intéressant aussi d'axer la préparation sur la voix dans l'opéra des XX^e et XXI^e siècles. Dans ce cas, une fiche de synthèse vous est proposée également dans ce dossier pédagogique.

³ Sivan Eldar dans *Portrait de Sivan Eldar, la sœur des nymphes*, par Dominique Lindemann, 3 mai 2021.

⁴ Idem

Les personnages et le livret

Au départ était le mythe de Daphné et Apollon tiré des *Métamorphoses d'Ovide (Livre I, 468-567)*, dont s'inspire la librettiste Cordelia Lynn. Daphné, pour échapper à l'amour insistant d'Apollon, demande à son père, le fleuve Pénée de la transformer en arbre. Elle sent ses membres devenir branches, ses pieds racines, et sa tête, feuilles de laurier. Ce n'est pas la première fois que Cordelia Lynn aborde cette idée de métamorphose². La passion est si forte que l'humain qu'elle a en elle éclate sous une autre forme, naturelle ou surnaturelle. Dans *Like flesh*, la femme, sous le regard empli de désir de la jeune étudiante, se métamorphose en arbre, espérant échapper à son mari qu'elle a cessé d'aimer.

Sivan Eldar raconte volontiers son amour de la littérature, et l'importance qu'elle octroie au texte. À propos de sa collaboration avec Cordelia Lynn, elle dit « Son écriture a une caractéristique que je cherche dans la musique : c'est une écriture qui coule naturellement : ni trop académique, ni trop décorative, une écriture qui nous plonge immédiatement dans les émotions et les atmosphères décrites. »³

La dimension écologique est aussi très importante dans le livret. Les frontières entre l'Humain et la Nature fusionnent et se brouillent. Le récit devient mystérieux, inquiétant et fantastique, mais pas seulement. Il nous interroge sur notre rôle dans la destruction de notre environnement ; le triangle amoureux en serait la métaphore. À moins que ce soit l'idée inverse : la destruction de l'environnement serait la métaphore de notre relation à l'être aimé qui évolue. Chez Sivan Eldar et Cordelia Lynn, tout est questionnement. Comment peut-on aimer vraiment quand la personne avec qui l'on partage sa vie change ? Comment aimer sans violence ? Quels sont les liens entre la Nature et l'Homme ? Lequel des deux provoquera la destruction de l'autre ? Existe-t-il des analogies entre leurs modèles de survie ?⁴ Nous verrons dans le guide d'écoute que ces questionnements font aussi partie intégrante de sa musique.

[Voir la présentation par Sivan Eldar !](#)

Le texte se divise en 15 scènes courtes et intenses, évoluant vers une fin violente. Les personnages dialoguent d'une manière poétique originale. Les « dit-elle », « dit-il » sont fréquents et ajoutent une dimension narrative littéraire. Les phrases courtes se résument parfois à des mots évocateurs et imagés. Tout est suggestion, métaphore.

Liste des scènes

1. Ce que la Forêt savait
2. Les oiseaux ne viennent plus ici
3. Ce qu'on fait les Arbres
4. La Couleur Rouge
5. Leçons qu'apprend la gentillesse
6. Ce qu'a fait l'humain
7. Le troisième rêve
8. Ce qu'a fait l'humain après
9. Donc ta femme s'est changée en arbre
10. Regret
11. Ce qu'a vu la Forêt
12. Un arbre se souvient
13. Comportement du bois
14. L'Hiver, à nouveau

¹ Voir page 21

² Voir *Heave* dans le guide d'écoute.

³ Sivan Eldar dans *Portrait de Sivan Eldar, la sœur des nymphes*, par Dominique Lindemann, 3 mai 2021.

⁴ Sivan Eldar a été marquée par un essai de l'anthropologue américaine Anna Lawenhaupt Tsing : *Le Champignon de la fin du monde. Sur les possibilités de vie dans les ruines du capitalisme*. À partir de l'étude du champignon Matsutake qui pousse dans les paysages ruinés par l'homme (entre autres Hiroshima et Nagasaki), elle montre qu'il existe des analogies entre les manières dont la nature survit et les modèles humains de survie. « Les analogies sont belles. Elles m'inspirent et me poussent à écouter les voix de la nature. »

La Femme, l'Arbre, Helena Rasker, contralto.



Il y a bien d'autres façons de rendre son personnage marquant que de lui attribuer un prénom. Cette absence de personnalisation permet de mettre l'accent sur l'universalité des propos. Le spectateur réalise rapidement que les textes ont une résonance plus profonde que de simples dialogues entre des individus.

La femme a environ 60 ans. Elle est profondément affectée par la dégradation de son environnement naturel. « Ma vie a été bétonnée. Il n'y a plus d'endroit doux où me poser. Le monde est griffé par les pylônes, infestés de câbles. Ni ténèbres la nuit, ni silence le jour. » En parallèle à ce constat, sa vie conjugale s'est aussi dégradée. Lorsqu'elle s'inquiète de la souffrance des arbres quand on les coupe, son mari répond de façon pragmatique et mercantile. L'arrivée de l'Étudiante produit le choc qu'elle attendait depuis longtemps. Dans la quatrième scène, leur dialogue sur les arbres les conduit à se tutoyer et se rapprocher. La discussion se fait plus charnelle et concerne le visage, la bouche, la paume, le regard.

Femme : Regarde-moi...

Étudiante : Dit-elle

Femme : J'ai rêvé que le monde s'ouvrait comme un œuf et que tu t'en répandais.

Étudiante : Comme jaune, je demande, interrompant.

Femme : Non

Étudiante : Dit-elle.

Étudiante et Femme : Comme chair. [*Like Flesh*]

C'est au cœur de l'opéra⁵ que la métamorphose a lieu lorsqu'elles s'embrassent.

Étudiante : Donc ceci

Femme : Enfin

Étudiante : Est l'amour, dit-elle...

En Arbre, la Femme dit :

« Les insectes creusent sous ma peau, les fleurs de lichen me réchauffent. J'ai posé des racines, connu l'enchevêtrement humide au creux du sol, communion chuchotée d'une forêt de corps. Pas seul, plus jamais seul. »

Désormais, son temps à elle est celui de l'arbre. 40 ans de vie commune ne représentent qu'une « pousse » un « ruissement ». Son langage n'est pas assez rapide non plus, et elle craint que l'Étudiante ne la comprenne pas.

Le Forestier, son mari, William Dazeley, basse.



Lui aussi la soixantaine. Il ne comprend pas les changements qui affectent profondément sa femme. « Ma femme a changé quand les oiseaux sont partis. » Les arbres sont pour lui uniquement une ressource financière et non des êtres vivants :

« Je compte les troncs, je tue les rejets, j'inscris des signes dans l'écorce : c'est le temps des moissons. »

« Les arbres sont tous bons pour brûler et bâtir, ils ne crient pas »

Après la métamorphose, ses propos sont d'une violence inouïe :

« Tu es trop sauvage, chaotique, indomptable. Comment puis-je t'utiliser ? Te retailler en une forme parfaite, mettre en cage tes racines pour te garder petit et mignon ? Ou mieux encore, te dénuder, arracher le bois tendre, construire un cercueil, grimper dedans et pleurer la fin de notre amour. »

⁵ Dans la scène 7 : Le troisième rêve.

Il espère encore que sa femme revienne car il se sent seul :

« Je mange et dors seul [...] Je fais des cauchemars [...] Rentre à la maison avec moi. [...]. »

Mais face à l'abandon qu'il n'accepte pas, la hache, faite du même bois que l'arbre, viendra mettre un terme définitif à cette relation perdue.

L'Étudiante, Juliette Allen, soprano.



Jeune et curieuse, elle est venue dans la forêt avec son matériel, ses yeux brillants, en quête d'un savoir qu'on ne trouve ni au labo, ni en ville.

Elle fait aussi le triste constat des dégâts causés par les feux dans la nature : « animaux crient des jours entiers, corps brûlés roses et sans poils [...] Chauves-souris tombées des branches, craquelées comme papier, nids explosés, petits calcinés, cloportes sous l'écorce, éclatés, frits dans leur propre jus. »

Son amour a transformé la Femme en arbre. Elle n'aura de cesse d'aller la rejoindre jusqu'à la mort. Dans la scène 15 « L'hiver, à nouveau » elle fend l'arbre pour s'en faire un logis dans le

tronc divisé, comme un parasite.

Arbre : « Je pousse au-dessus de toi »

Étudiante : « Je pousse au-dedans de toi »

Le forestier les coupe toutes les deux.

Forestier : « Ils ont repoussé de plus belle »

Étudiante et Arbre : « Il a coupé encore »

Forestier : « Ils ont lancé de nouvelles pousses »

Étudiante et Arbre : « Il a coupé nos petits, séché et vendu nos membres comme allume-feu »

Forestier : « Coupe et moisson vente et profit »

Étudiante et Arbre : « Encore encore encore encore »

La Forêt, chœur (deux femmes, quatre hommes)

Le chœur représentant la Forêt est conçu au sens qu'en a donné le théâtre grec ancien. Il participe à l'action (dans l'histoire), et la commente (vision extérieure et distancée). Sivan Eldar explique sa fonction⁶ : « La forêt, qui est un personnage incarné par le chœur, est provocante et dérangeante, mais aussi attirante. C'est un lieu d'exploration de l'inconnu, de l'érotique, du changement. L'excitation et la peur qu'il suscite est centrale tout au long du livret. »

L'opéra commence par le chœur qui raconte la naissance du monde :

« Nous pouvons dire comment Lumière et Eau se sont aimées, et de leur désir est né un arbre ».

Il l'achève sur un avertissement à l'attention de l'Humanité :

« Nous poussons sur les ruines de vos monuments. Nous étranglons le désastre des autoroutes. Écoutez, écoutez. La vie pleine d'espoir, se forme dans les failles. Nos racines poussent en chantant, trouvent d'étranges fossiles : un arbre, un squelette, et une hache. »

Avec les élèves :

- Présenter les personnages et le rôle de la Forêt.
- Demander aux élèves de lire les extraits du livret proposés en répartissant les différents rôles de manière à en saisir la portée poétique.
- Choisir un de ces extraits et réfléchir au sens des mots, aux images qu'ils provoquent.
- Des discussions peuvent être proposées selon l'âge des élèves, sur les deux thèmes de cet opéra : la destruction de notre environnement et la fin d'une relation conjugale.

⁶ Dans un entretien avec Marguerite Haladjian, Opéra Magazine, décembre 2021.

Les Métamorphoses d'Ovide

Daphné et Apollon (I, 468-567)

Le laurier n'était pas encore ; les feuilles de toutes sortes d'arbres formaient les couronnes dont Phébus ceignait sa blonde chevelure. Fille du fleuve Pénéée, Daphné fut le premier objet de la tendresse d'Apollon. Cette passion ne fut point l'ouvrage de l'aveugle hasard, mais la vengeance cruelle de l'Amour irrité. Le dieu de Délos, fier de sa nouvelle victoire sur le serpent Python, avait vu le fils de Vénus qui tendait avec effort la corde de son arc : "Faible enfant, lui dit-il, que prétends-tu faire de ces armes trop fortes pour ton bras efféminé ? Elles ne conviennent qu'à moi, qui puis porter des coups certains aux monstres des forêts, faire couler le sang de mes ennemis, et qui naguère ai percé d'innombrables traits l'horrible Python qui, de sa masse venimeuse, couvrait tant d'arpents de terre. Contente-toi d'allumer avec ton flambeau je ne sais quelles flammes, et ne compare jamais tes triomphes aux miens."

L'Amour répond : "Sans doute, Apollon, ton arc peut tout blesser ; mais c'est le mien qui te blessera ; et autant tu l'emportes sur tous les animaux, autant ma gloire est au-dessus de la tienne". Il dit, et frappant les airs de son aile rapide, il s'élève et s'arrête au sommet ombragé du Parnasse : il tire de son carquois deux flèches dont les effets sont contraires ; l'une fait aimer, l'autre fait haïr. Le trait qui excite l'amour est doré ; la pointe en est aiguë et brillante : le trait qui repousse l'amour n'est armé que de plomb, et sa pointe est émoussée.

C'est de ce dernier trait que le dieu atteint la fille de Pénéée ; c'est de l'autre qu'il blesse le cœur d'Apollon. Soudain Apollon aime ; soudain Daphné fuit l'amour : elle s'enfonce dans les forêts, où, à l'exemple de Diane, elle aime à poursuivre les animaux et à se parer de leurs dépouilles : un simple bandeau rassemble négligemment ses cheveux épars. Plusieurs amants ont voulu lui plaire ; elle a rejeté leur hommage. Indépendante, elle parcourt les solitudes des forêts, dédaignant et les hommes qu'elle ne connaît pas encore, et l'amour, et l'hymen et ses nœuds. Souvent son père lui disait, "Ma fille, tu me dois un gendre" ; il lui répétait souvent, "Tu dois, ma fille, me donner une postérité". Mais Daphné haïssait l'hymen comme un crime, et à ces discours son beau visage se colorait du plus vif incarnat de la pudeur. Jetant alors ses bras délicats autour du cou de Pénéée : "Cher auteur de mes jours, disait-elle, permets que je garde toujours ma virginité. Jupiter lui-même accorda cette grâce à Diane". Pénéée se rend aux prières de sa fille. Mais, ô Daphné ! que te sert de fléchir ton père ? ta beauté ne te permet pas d'obtenir ce que tu réclames, et tes grâces s'opposent à l'accomplissement de tes vœux.

Cependant Apollon aime : il a vu Daphné ; il veut s'unir à elle : il espère ce qu'il désire ; mais il a beau connaître l'avenir, cette science le trompe, et son espérance est vaine. Comme on voit s'embraser le chaume léger après la moisson ; comme la flamme consume les haies, lorsque pendant la nuit le voyageur imprudent en approche son flambeau, ou lorsqu'il l'y jette au retour de l'aurore, ainsi s'embrase et brûle le cœur d'Apollon ; et l'espérance nourrit un amour que le succès ne doit point couronner. Il voit les cheveux de la Nymphe flotter négligemment sur ses épaules : Et que serait-ce, dit-il, si l'art les avait arrangés ? Il voit ses yeux briller comme des astres ; il voit sa bouche vermeille ; il sent que ce n'est pas assez de la voir. Il admire et ses doigts, et ses mains, et ses bras plus que demi nus ; et ce qu'il ne voit pas son imagination l'embellit encore.

Daphné fuit plus légère que le vent ; et c'est en vain que le dieu cherche à la retenir par ce discours : "Nymphe du Pénéée, je t'en conjure, arrête ! Ce n'est pas un ennemi qui te poursuit. Arrête, nymphe, arrête ! La brebis fuit le loup, la biche le lion ; devant l'aigle la timide colombe vole épouvantée : chacun fuit ses ennemis ; mais c'est l'amour qui me précipite sur tes traces. Malheureux que je suis ! Prends garde de tomber ! Que ces épines ne blessent point tes pieds ! que je ne sois pas pour toi une cause de douleur ! Tu cours dans des sentiers difficiles et peu frayés. Ah ! je t'en conjure, modère la rapidité de tes pas ; je te suivrai moi-même plus lentement.

Connais du moins l'amant qui t'adore : ce n'est point un agreste habitant de ces montagnes ; ce n'est point un pâtre rustique préposé à la garde des troupeaux. Tu ignores, imprudente, tu ne connais point celui que tu évites, et c'est pour cela que tu le fuis. Les peuples de Delphes, de Claros, de Ténédos, et de Patara, obéissent à mes lois. Jupiter est

mon père. Par moi tout ce qui est, fut et doit être, se découvre aux mortels. Ils me doivent l'art d'unir aux accords de la lyre les accents de la voix. Mes flèches portent des coups inévitables ; mais il en est une plus infaillible encore, c'est celle qui a blessé mon cœur. Je suis l'inventeur de la médecine. Le monde m'honore comme un dieu secourable et bienfaisant. La vertu des plantes m'est connue ; mais il n'en est point qui guérissent le mal que fait l'Amour ; et mon art, utile à tous les hommes, est, hélas ! impuissant pour moi-même."

Il en eût dit davantage ; mais, emportée par l'effroi, Daphné, fuyant encore plus vite, n'entendait plus les discours qu'il avait commencés. Alors de nouveaux charmes frappent ses regards : les vêtements légers de la Nymphe flottaient au gré des vents ; Zéphyr agitait mollement sa chevelure déployée, et tout dans sa fuite ajoutait encore à sa beauté. Le jeune dieu renonce à faire entendre des plaintes désormais frivoles : l'Amour lui-même l'excite sur les traces de Daphné ; il les suit d'un pas plus rapide. Ainsi qu'un chien gaulois, apercevant un lièvre dans la plaine, s'élançait rapidement après sa proie dont la crainte hâte les pieds légers ; il s'attache à ses pas ; il croit déjà la tenir, et, le cou tendu, allongé, semble mordre sa trace ; le timide animal, incertain s'il est pris, évite les morsures de son ennemi, et il échappe à la dent déjà prête à le saisir : tels sont Apollon et Daphné, animés dans leur course rapide, l'un par l'espérance, et l'autre par la crainte.

Le dieu paraît voler, soutenu sur les ailes de l'Amour ; il poursuit la nymphe sans relâche ; il est déjà prêt à la saisir ; déjà son haleine brûlante agite ses cheveux flottants. Elle pâlit, épuisée par la rapidité d'une course aussi violente, et fixant les ondes du Pénée : "S'il est vrai, dit-elle, que les fleuves participent à la puissance des dieux, ô mon père, secourez-moi ! ô terre, ouvre-moi ton sein, ou détruis cette beauté qui me devient si funeste" ! À peine elle achevait cette prière, ses membres s'engourdissent ; une écorce légère presse son corps délicat ; ses cheveux verdissent en feuillages ; ses bras s'étendent en rameaux ; ses pieds, naguère si rapides, se changent en racines, et s'attachent à la terre : enfin la cime d'un arbre couronne sa tête et en conserve tout l'éclat.

Apollon l'aime encore ; il serre la tige de sa main, et sous sa nouvelle écorce il sent palpiter un cœur. Il embrasse ses rameaux ; il les couvre de baisers, que l'arbre paraît refuser encore : "Eh bien ! dit le dieu, puisque tu ne peux plus être mon épouse, tu seras du moins l'arbre d'Apollon.

Le laurier ornera désormais mes cheveux, ma lyre et mon carquois : il parera le front des guerriers du Latium, lorsque des chants d'allégresse célébreront leur triomphe et les suivront en pompe au Capitole : tes rameaux, unis à ceux du chêne, protégeront l'entrée du palais des Césars ; et, comme mes cheveux ne doivent jamais sentir les outrages du temps, tes feuilles aussi conserveront une éternelle verdure." Il dit ; et le laurier, inclinant ses rameaux, parut témoigner sa reconnaissance, et sa tête fut agitée d'un léger frémissement.

La voix lyrique aux XX^e et XXI^e siècles : évolutions, techniques et expérimentations

I. 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 de 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 - fervent 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 compliquée 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.



II. 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* 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, fredonnement, chuchotement sons nasalisés, claquement de langues, rire, toux, halètement... 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* de Karlheinz Stockhausen est une œuvre pour 3 femmes et 3 hommes amplifiée 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.



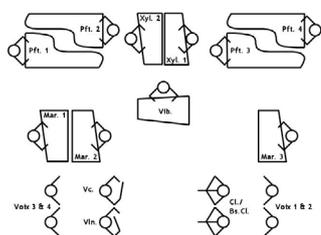
Toutes ces techniques sont souvent inspirées de certaines traditions vocales dans le monde. En voici quelques-unes :

- [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](#)

III. 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 (8 sopranos et 8 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, 2 clarinettes, 2 clarinettes basses, 4 pianos, trois marimbas, 2 xylophones, 1 vibraphone et maracas, s'ajoutent 4 voix féminines amplifiées. Là encore, sans texte, elles s'intègrent parfaitement aux timbres des instruments. Ci-contre, 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 12 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*. 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 12 voix se révèle un outil tout aussi puissant qu'expressif.

IV. 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 dramatiques.

- En 1956, Karlheinz Stockhausen compose *Gesang der Jünglinge*, l'une des premières œuvres électro-acoustiques fondées sur les recherches de musique électroniques en Allemagne et sur la musique concrète développée en France par Pierre Henry et Pierre Schaeffer. Sur une bande de 4 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 Harsey 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. 

Avec les élèves :

- La première réaction lors de certaines 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. 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 aujourd'hui 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 [ici](#) !

Les pionnières de la musique électronique

Johanna Magdalena Beyer (Allemagne, 1888- États-Unis, 1944)



Née en Allemagne en 1888, elle émigre aux États-Unis en 1923. Elle y rencontre entre autres Henry Cowell et John Cage.

En 1938, elle compose *Music of the sphere*, vingt ans avant le *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen considéré comme la première œuvre électro-acoustique significative. Cette œuvre ne sera enregistrée qu'en 1977. Elle donne les contours de ce que sera plus tard la musique minimaliste et répétitive.



Composée pour trois instruments électro-acoustiques, l'utilisation du glissando du theremine est au cœur de la pièce.

[Pour en savoir plus sur le theremine inventé en 1920](#)

Daphne Oram (Grande Bretagne, 1925-2003)



Elle entre comme ingénieure du son à la BBC en 1942. En 1948, à 23 ans, elle compose *Still point*, la première œuvre combinant un orchestre acoustique et de la musique électronique qui ne sera interprétée pour la première fois qu'en 2018.

Dans les années 50, l'utilisation des bandes magnétiques se popularise. Elle y voit un terrain d'expérimentation. En les découpant, les superposant, en ralentissant ou accélérant la vitesse, elle crée des sons n'ayant jamais existé auparavant. La BBC, assez frileuse concernant les recherches expérimentales, crée finalement le « Radiophonic Workshop ». Elle y composera de nombreux jingle et bruitages pour des pièces de théâtre ainsi que des génériques de films de science-fiction. Elle démissionne et travaille sur sa propre machine : Oramics, qu'elle développe dans son propre studio The Oramic studio for electronic composition. L'idée est d'inverser le processus de composition musicale : dessiner des oscillations pour produire du son, et ainsi démocratiser la musique électronique à la portée de tous. Malgré le caractère visionnaire et l'intérêt qu'elle suscite, elle ne parviendra pas à sortir un prototype grand public de cette machine. Mais dans les années 80 seront commercialisés les premiers séquenceurs qui s'en inspirent.

Contrasts Essconic, 1968, premier morceau entièrement composé avec l'Oramics.



Else-Marie Pade (Danemark, 1924-2016)



Son enfance est marquée par une infection rénale qui la laisse longtemps alitée. À l'adolescence, elle découvre le jazz New Orleans et monte son groupe Blue star band et étudie le piano. Pendant la guerre, elle entre dans la résistance et est arrêtée par la Gestapo. En 1952, elle entend à la radio danoise un programme sur la musique concrète. Elle prend contact avec Pierre Schieffer et devient en 1954 la première compositrice danoise de musique concrète. Elle travaille ensuite avec Pierre Boulez, György Ligeti et surtout Karlheinz Stockhausen.

1958, *Symphonie magnétophonique* : aucun instrument acoustique n'est utilisé dans cette œuvre d'une durée de 20 minutes. Des sons du quotidien tels que le chant des oiseaux, le réveil, les sons du petit déjeuner, le tramway, le train, des soldats, des animaux... sont agencés sur une bande magnétique de manière à composer une œuvre musicale. Les sons concrets deviennent des matériaux musicaux qui donnent naissance aux rythmes, motifs mélodiques et harmonie.



Ruth White (États-Unis, 1925-2013)



Elle étudie la musique classique (piano, violon, violoncelle, clarinette, harpe, cor) et la composition. Elle s'engage pleinement dans la musique éducative et l'introduction de la technologie dans les classes en début et fin de carrière. Ruth White découvre le synthétiseur Moog, ainsi que la musique électronique et fonde son premier studio en 1964.

Flowers of Evil a été composé en 1969. Cette œuvre s'articule autour de neuf poèmes de Charles Baudelaire tirés du recueil *Les Fleurs du mal*. Ruth White lit les textes d'une voix robotisée et modulée, noyés dans des effets d'écho et de delay de la musique électronique et du Moog. L'ambiance générale est sombre, cauchemardesque et psychédélique, mais chacun des neuf poèmes possède son propre univers.



Pour aller plus loin :

- Présentation du synthétiseur modulaire Moog par Wendy Carlos dans les années 70.
- **Wendy Carlos**, née en 1939, est une compositrice et interprète de musique électronique. Connue pour avoir interprété des œuvres de Jean-Sébastien Bach et d'autres compositeurs classiques sur un Moog et avoir composé la musique du film *Orange Mécanique* ainsi que *Shinning* de Stanley Kubrick en 1971, sous le nom de Walter Carlos .



Eliane Radigue (France, 1932-)



Dans les années 50, elle va travailler aux côtés de Pierre Schaeffer et Pierre Henry, compositeurs de musique concrète qui fixent le bruit comme élément sonore. Sa carrière commence en 1968 quand elle s'émancipe de ses mentors. Pour elle, la musique est préexistante à la composition, et présente partout, à l'intérieur de chaque son, bruit ou note. En quête d'authenticité et non de perfection, elle cherche à parvenir à l'essence même du son.

De 1968 à 1971, elle compose des pièces explorant les drones, larsens (feedback) et les vibrations infimes. Le son est distendu sur de longues durées, ce qui requiert une grande concentration d'écoute, proche de la méditation. Pauline Oliveros s'inspirera plus tard de ce concept pour créer le

Deep listening.

Vice versa etc... 1971

En 1971, lors de son séjour aux États-Unis, elle découvre l'un des premiers synthétiseurs sans clavier qu'elle est la première à ramener en France, le ARP2500 et tombe « en amour » de cet instrument qui explore les sons et les rend vivants. Elle va l'utiliser dans ses compositions jusqu'en 2001.

À partir de 2002, elle revient à des sonorités plus acoustiques.

Pour aller plus loin :

- [Voir](#) : Un drone est un bourdon, long son ou ensemble de sons tenus qui évolue peu harmoniquement. Il existe dans de nombreuses cultures et dans la musique électronique.
- [Voir](#) : Eliane Radigue, leçon d'André Manoukian, épisode 56
- [Voir](#) : Le ARP2500

Pauline Oliveros (États-Unis, 1932-2016)



Accordéoniste et compositrice célèbre pour avoir créé le concept de Deep listening qui accorde autant d'importance à la création qu'à l'écoute du son. Elle s'intéresse au jazz, aux musiques non occidentales et à l'avant-garde, découvre la musique sur bande dès les années 40. Elle va rédiger des relevés d'écoute où elle note tout ce qu'elle entend de la façon la plus approfondie possible. « Écoute tout, tout le temps et rappelle-toi à l'ordre lorsque tu n'écoutes pas. ». En 1962, elle fonde avec des collaboratrices le San Francisco Tape Music Center jusqu'en 1965.

By by Butterfly est une pièce où les sons électroniques interfèrent avec des extraits de l'opéra de Puccini *Madama Butterfly*. L'œuvre est créée en direct et enregistrée.



À la fin des années 60, elle quitte San Francisco pour San Diego et souhaite se retirer du monde jugé trop violent. Elle se concentre sur de longs sons tenus à l'accordéon, à la voix, l'écoute de pleine conscience des sons et du silence. « Allez vous promener, de nuit et marchez tellement silencieusement que vos plantes de pied deviennent des oreilles ». Elle conseille de pratiquer cette méditation sonore en groupe. De ces expériences naissent les *Sonic meditations* dans les années 70.

En 1981, elle s'installe près de New York et fonde le Deep listening band avec Stuart Dempster au trombone et Panaiotis au chant et sons électroniques. Il s'agit d'enregistrer des sons dans des espaces particulièrement résonnants comme des cavernes, cathédrale... La citerne souterraine de Washington Fort Worden par exemple possède une réverbération de 45 secondes.



Pour une recherche plus exhaustive : Bebe Baron (1925-2008), Ruth Anderson (1928-2019), Delia Derbyshire (1937-2001), Maryanne Amacher (1938-2009), Annea Lockwood (1939-), Alice Shields (1943-), Suzanne Ciani (1946-), Laurie Spiegel (1945-), Laurie Anderson (1947-). -

Sources :

- Podcast « Les pionnières de la musique électronique », chronique d'Aliette de Laleu, France Musique, 28 mai 2018
- Podcast « Daphne Oram, pionnière de l'électronique anglaise » Radio Nova, Clémentine Spiler, 22 juillet 2019
- Podcast « Eliane Radigues, exploratrice du son », Radio Nova, Clémentine Spiler, 8 août 2019
- Pilule, le magazine du sonore, Juliette Tixier
- Musicopolis, Anne-Charlotte Rémond : « Pauline Oliveros, écoute profonde », France Musique, 23 septembre 2020

Parti pris artistique

Partir de la mythologie pour s'arrêter sur différentes questions de relations de genre, de relations entre les genres. Le genre est traité au cours de cette œuvre dans sa définition la plus large, comme idée générale, comme concept, comme caractéristique. Il inclut donc les questionnements d'identité de genre, mais aussi tout l'aspect non humain des choses. Ce nouvel opéra de chambre nous amène à nous interroger sur les relations possibles entre humains et non-humain de diverses formes : les relations décrites au cours des récits mythologiques entre humains et dieux ou demi-dieux, la nécessité de la métamorphose ; les relations entre l'humain et la Nature ; et celles entre l'humain et les formes technologiques, qui naissent de lui mais dont l'émancipation grandit au fur et à mesure de leurs évolutions.

I. Questionnements de la métamorphose

Se métamorphoser pour séduire, pour vivre des amours interdites, pour se protéger, pour s'échapper... La mythologie usant et abusant de ce lieu commun, est jonchée d'exemples où, pour des raisons diverses et variées, les personnages changent et se transforment afin d'éviter ou de modifier leur destin. L'opéra de chambre *Like flesh*, très librement inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide et plus précisément du mythe d'Apollon et Daphnée, traite de l'histoire d'une femme qui pour échapper à une vie qui l'ennuie, qui ne lui ressemble plus, et pour pouvoir vivre un amour inattendu, s'extirpe de son corps pour devenir arbre, devenir libre.

Piero Pollaiuolo, *Apollon et Daphné*, entre 1470 et 1480

Le mythe d'Ovide est donc la structure invisible de cet opéra, le soutien mythologique de la création, un point de départ commun d'où fusent différents questionnements. La femme décide de se dérober et de se métamorphoser, faisant de son corps devenu arbre un nouvel espace scénique. Du fait de cette structure mythologique, l'opéra gagne une notion intemporelle, le livret s'apparente presque à une fable avec un problème énoncé et une morale.



© Silvia Costa

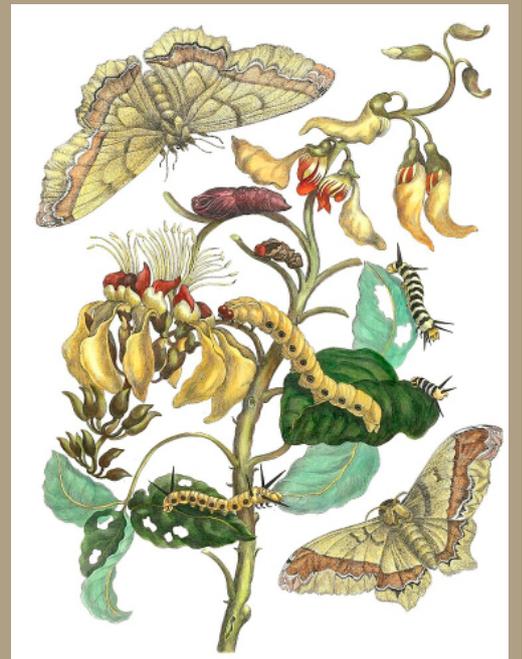
Pour aller plus loin :

• Emanuele Coccia, *Métamorphoses* (2020)

Dans son travail de création et de mise en scène, Silvia Costa s'est appuyée sur l'ouvrage d'Emanuele Coccia dans lequel il stipule que toutes les espèces viennent d'une métamorphose. La métamorphose serait donc le phénomène qui relie toutes les espèces, humaines et non humaines entre elles.

En partant de ces réflexions, on peut être amené à se questionner, seul ou en groupe, sur l'immuabilité des choses ou non. Est-ce que l'on peut changer en restant le même moi ? Dans quelle mesure le changement influe-t-il sur l'identité des êtres, des choses ? De la même manière que la chenille passe du sol à l'air en se métamorphosant en papillon, la femme de l'opéra passe d'un corps animal à un corps végétal. Reste-elle elle-même ? Devient-elle une nouvelle personne ?

Maria Sibylla Merian (1647-1717), *Erythrine et vers à soie*, gravure



II. La femme transformée : au-delà des genres, la nature transcendée

Lorsque, par sa transformation en arbre, Daphné échappe à Apollon, un mouvement d'émancipation se dessine. La femme échappe à l'homme qui veut prendre possession d'elle. Devenue laurier, elle reste pourtant soumise à un acte de propriété de l'humain (mâle, de surcroît) sur la nature. Cela peut inviter, en classe, à une réflexion sur la conception féministe de la nature et de la société, à l'œuvre dans le courant de pensée écoféministe. Le rapport au genre et à la hiérarchie culturellement admise dans le règne animal et végétal invite également à se pencher sur la notion émergente de spécisme.

Considérant les structures sociales et culturelles patriarcales et constatant le lien conventionnel établi entre les femmes et la nature, la pensée écoféministe met au jour une similitude de traitement entre les femmes, soumises à un système de domination masculine, et la nature (végétale et animale) surexploitée par l'espèce humaine. Une écologie aboutie consisterait à sortir de cette soumission globale à l'Homme. Cela impliquerait de repenser, tout à la fois, le rapport entre les genres et le rapport entre l'humain et la nature. L'opéra *Like flesh* porte cette réflexion.

Si le spectacle met en jeu des rapports affectifs entre trois personnages, l'analyse du livret permet de dégager, sur les plans éthique et philosophique, une parabole traitant du rapport conflictuel entre l'être humain et son environnement : les trois protagonistes, en effet, sont également allégoriques. La femme incarne la nature - et plus particulièrement la nature végétale. Le forestier, son mari, symbolise l'action humaine productiviste et le progrès supposé, outil de destruction - que représente la hache. Le couple en pleine rupture est assimilable à la crise écologique majeure que l'humanité provoque - et que l'ensemble des êtres vivants s'apprête à affronter. Dans ce contexte, l'arrivée de l'étudiante évoque le cheminement actuel d'une conscience écologique et d'une remise en question de la supériorité humaine sur l'ensemble du vivant. L'étudiante est cette approche scientifique très neuve, à l'écoute des différentes formes de vie, qui comprend la nécessité d'échapper à la classification des genres et à la hiérarchie des êtres. La transformation, ici, est le chemin qui amène au-delà de la différence. Accomplir la transformation, c'est dépasser la forme, penser le rapport à l'autre au-delà de la catégorie assignée (genre, espèce ou type d'être). C'est dans ce point d'équilibre et de respect que se réalise la pleine harmonie - que le livret nomme amour.



Avec les élèves

Le peintre moderne Jeroen van Valkenburg tire son inspiration du néo-paganisme et des figures de déesses primitives étroitement liées à la nature. Plusieurs de ses œuvres peuvent être étudiées en regard de l'opéra *Like flesh*.

1. *Divina* (2000) : la toile se réfère aux multiples manifestations de la Déesse Mère dans les cultes néo-païens. Son lien au règne végétal est visible dans le prolongement de ses membres en racines et en branches.

2. *Yggdrasil* (2005) : représentation de l'Arbre cosmique de la théogonie païenne, symbole de l'esprit universel du Divin qui imprègne toute

la substance du cosmos. L'Arbre-monde issu de la mythologie nordique apparaît ici lié à un réseau dont il est une composante. La forêt apparaît comme un ensemble d'entités en interaction, véritable multivers connecté.

Ces signaux si particuliers et comportant tant d'analogies avec nos systèmes informatiques les plus sophistiqués, c'est la recherche actuelle qui nous y donne accès.

Avec les élèves :

- On pourra voir le numéro de [l'émission Envoyé spécial](#) consacré au surprenant fonctionnement des arbres.
- On pourra également lire *La Vie secrète des arbres*, ouvrage de Peter Wohlleben¹ qui analyse les étonnantes ressemblances entre les forêts et les communautés humaines, en soulignant le mode de communication particulièrement développé chez les arbres : « Leur système racinaire, semblable à un réseau internet végétal, leur permet de partager des nutriments avec les arbres malades mais aussi de communiquer entre eux. Et leurs racines peuvent perdurer plus de mille ans... ». Les recherches scientifiques liées aux forêts permettent de redéfinir nos perceptions : il s'agit de sortir de nos propres perspectives pour prendre le pouls d'une forme de vie tout autre et ausculter cette conscience végétale. C'est en cela que le prisme de la science et de la technologie importe particulièrement. Dans *Like flesh*, il s'agit de saisir une temporalité différente de la nôtre et d'adapter notre écoute à un niveau de sonorité qui nous est inconnu : « Tandis que le livret s'appuie sur la science environnementale pour explorer le monde situé au-delà de l'humain, la partition s'appuie sur les nouvelles technologies pour imaginer cet univers inaudible à l'oreille humaine. »²...

¹ Pour cet ancien forestier qui se consacre à l'étude des arbres et dirige désormais une forêt écologique, la sylviculture traditionnelle est une méconnaissance du vivant. Son avant-propos commence en ces termes : « Quand j'ai commencé ma carrière de forestier, j'en savais à peu près autant sur la vie secrète des arbres qu'un boucher sur la vie affective des animaux. » *La Vie secrète des arbres*, Les Arènes, 2015.

² *Like flesh*, Présentation par l'équipe artistique, dossier de presse, 2021.

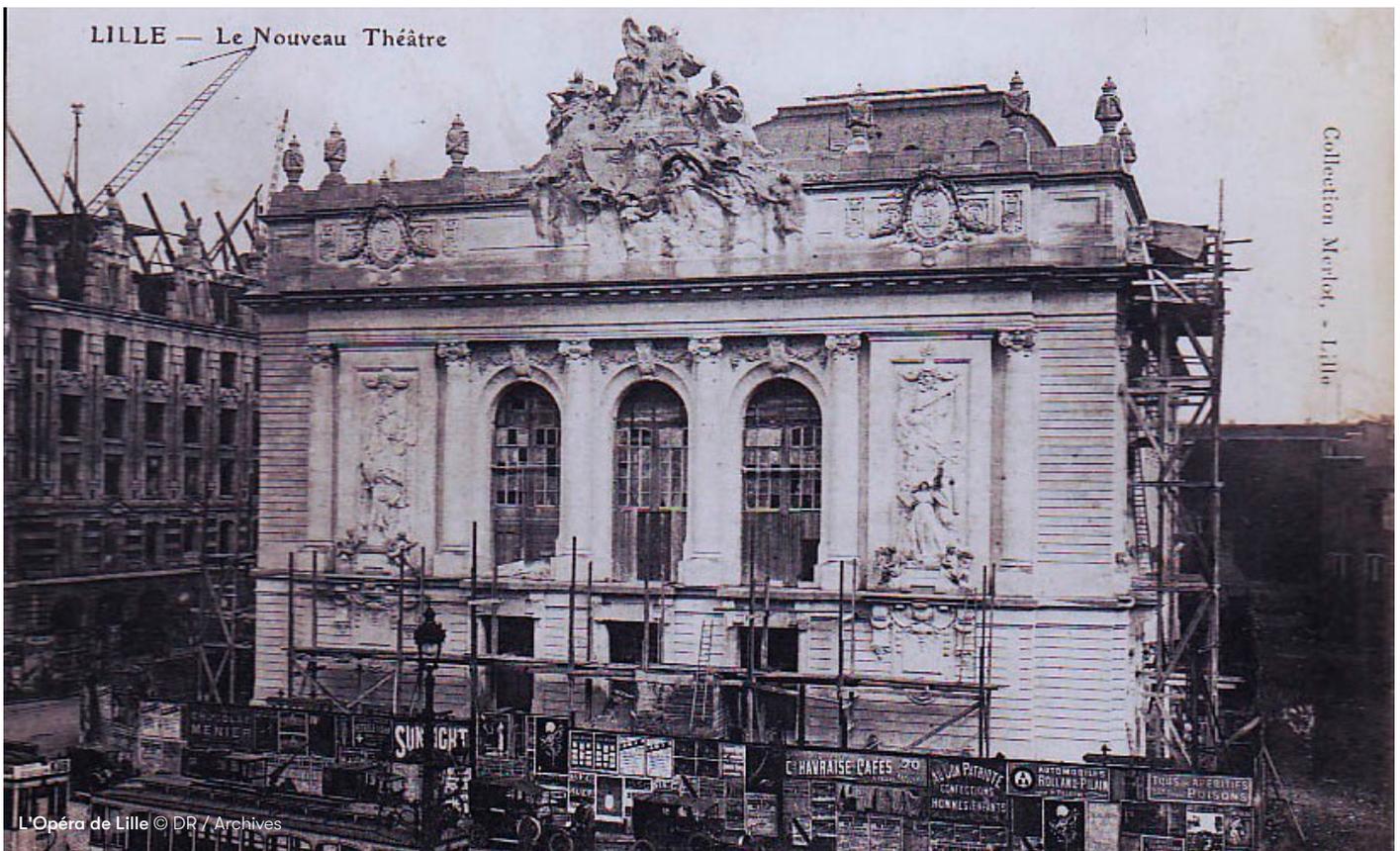
L'Opéra de Lille

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 nouveau ses portes au public en décembre 2003 à l'occasion de Lille 2004 Capitale européenne de la culture.



[!\[\]\(f1d73e448c1fd3bf7b3c3929545023ac_img.jpg\) 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.

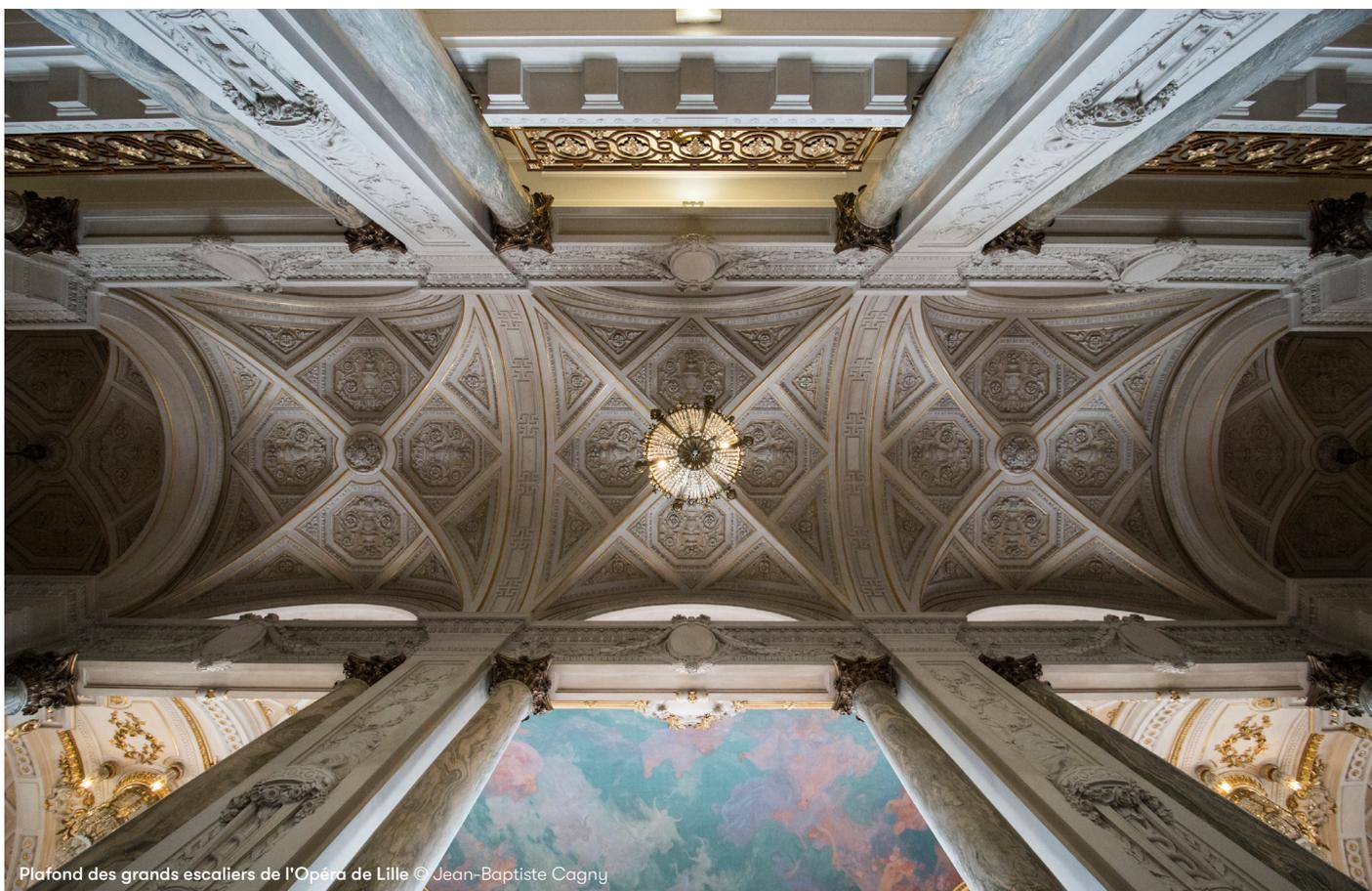


Le Hall d'honneur

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 baïes 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.



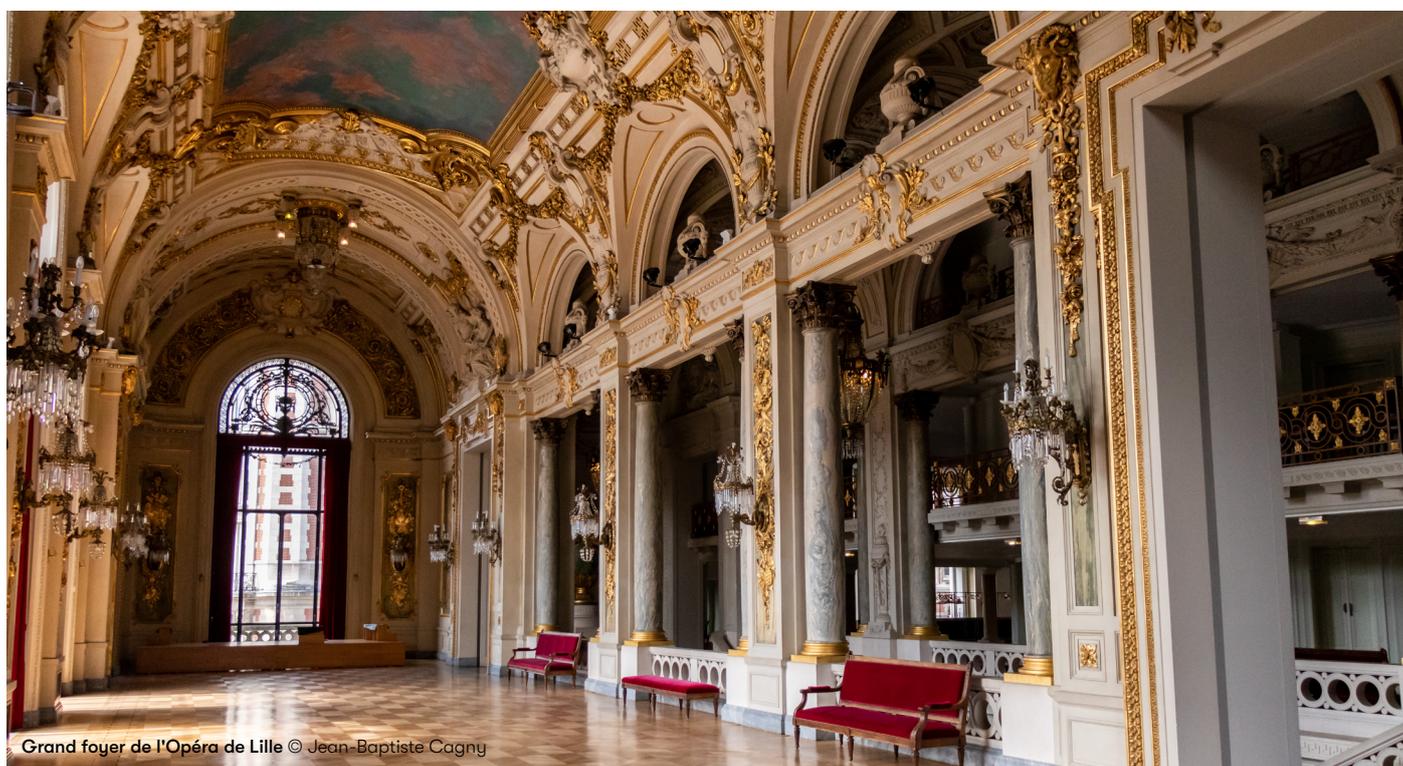
Grande salle de l'Opéra de Lille © Jean-Baptiste Cagny

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.

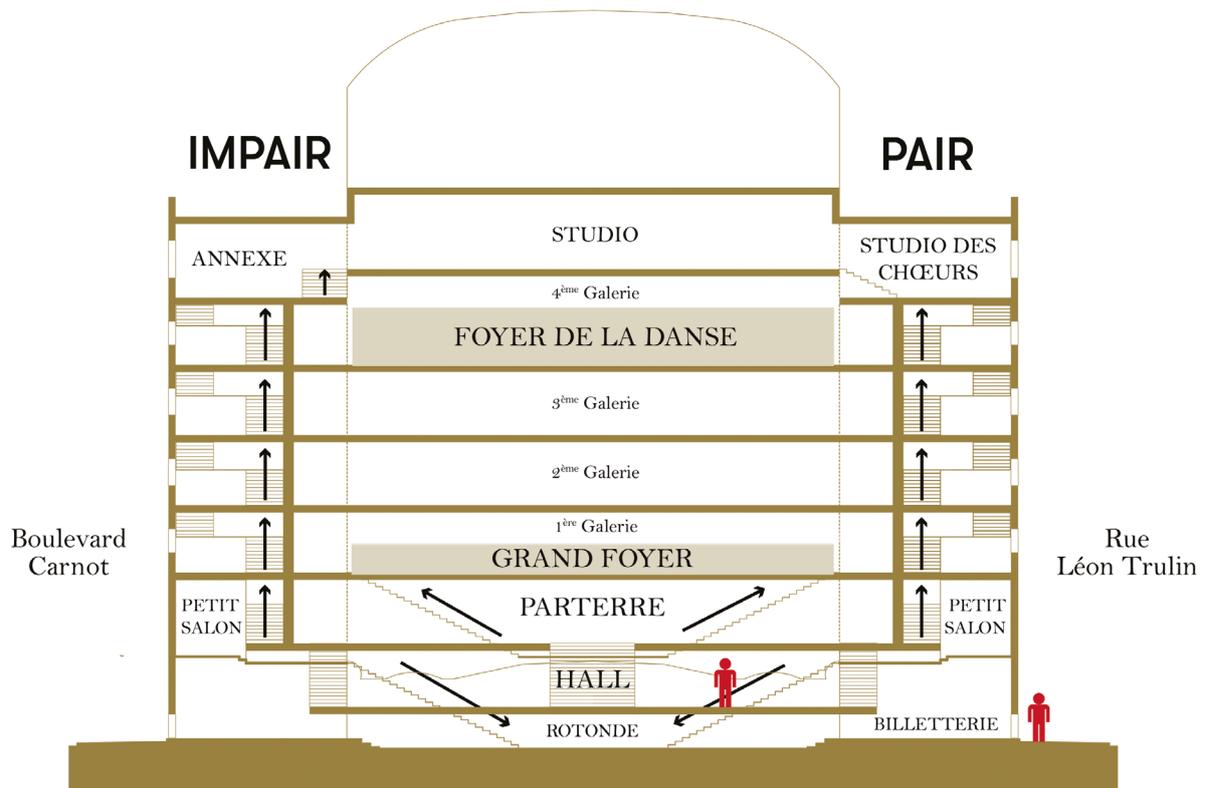
Les acteurs du chantier définissent alors trois objectifs majeurs pour les travaux de modernisation et de mise en conformité de l'Opéra de Lille. Le premier est d'aboutir, en respectant évidemment l'édifice, à une mise aux normes satisfaisante et répondant aux réglementations existantes, en particulier 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 baignoires)
- La loge retardataire (située en fond de parterre)
- La régie (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.

opera-lille.fr

@operalille



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