

opéra de l'ille

Constellation
d'automne

septembre → novembre 2025



Constellation d'automne

septembre → novembre 2025

Un nouveau chapitre

Il y a deux ans, nous fêtons les 100 ans de l'Opéra de Lille, les 20 ans de sa réouverture, et avec eux, sa jeunesse et sa modernité. En 2025-26, nous célébrons le passage de relais entre Caroline Sonrier et Barbara Eckle à la direction de l'établissement. De l'une à l'autre, c'est un renouveau qui se construit sur des fondations identiques : ouverture, exigence, audace.

L'Opéra de Lille a toujours su accorder l'exigence artistique et l'ouverture aux publics. C'est sans doute ce qui lui confère une place si singulière dans le paysage de l'art lyrique en France, et nourrit sa relation toute particulière aux habitant-e-s de notre ville, de notre métropole et de notre région. C'est pourquoi je suis très heureuse de présenter la première saison de Barbara Eckle. Celle-ci aborde les œuvres de manière poétique et sensorielle, révélant leur dimension humaine et sociétale, dans une programmation aux styles variés, aux langages musicaux uniques et novateurs, avec des artistes reconnu-e-s et de jeunes talents émergents de la scène internationale.

La Constellation d'automne – la première des quatre de la saison – est placée sous le signe de l'amour et de la vie, éphémères et fragiles. Il y aura de la danse avec Peeping Tom, les traditionnels Happy Days des enfants et un récital de chants d'amour éperdu. Pendant les répétitions de *L'Écume des jours* d'Edison Denisov, œuvre lyrique centrale de cette Constellation, à l'occasion d'un nouveau format appelé Open Week, Barbara Eckle et l'équipe de l'Opéra ouvriront les portes, feront tomber les murs.

Chaque soir durant une semaine, nous pourrons nous émouvoir et partager des moments autour de la création de l'œuvre, rencontrer des artistes, esquisser un pas de danse, enrichir une playlist, ou simplement flâner dans l'Opéra en buvant un verre. C'est l'esprit de ce nouveau rendez-vous : être ensemble, se sentir bienvenu-e et attendu-e.

Cette saison, nous ferons aussi de nouvelles expériences de concert. À midi, nous pourrons nous restaurer et écouter de la musique live en nous relaxant le temps d'un concert Sieste ; le soir, veiller tard et commencer la nuit, confortablement allongé-e-s, lors d'un concert Insomniaque.

C'est avec une parade et en fanfare que l'Opéra de Lille ouvrira la saison à l'occasion des Journées européennes du patrimoine. Après une déambulation musicale dans les rues du centre-ville, emmenée par des artistes professionnel-le-s, amateurs et des harmonies, les groupes convergeront vers l'Opéra où ils joueront à l'unisson une composition de Michael Wertmüller inspirée par un rêve de Charles Ives. Alors nous pourrons découvrir le rideau de scène de Pablo Picasso créé pour la musique de ballet d'Erik Satie : sa *Parade* sera interprétée par l'Orchestre National de Lille devant le chef-d'œuvre prêté par le Centre Pompidou. La fiesta se poursuivra avec une installation pour les élèves pianistes du conservatoire à rayonnement régional de Lille, un récital lyrique et enfin un concert de jazz.

Un nouveau chapitre s'ouvre à l'Opéra de Lille : laissons-nous surprendre !

Marie-Pierre Bresson

Adjointe au maire de Lille, déléguée à la Culture,
à la Coopération décentralisée et au Tourisme
Présidente du conseil d'administration de l'Opéra de Lille

Un lieu pour ressentir, penser et partager

Chères lectrices, chers lecteurs,

Bienvenue dans ces pages, et à travers elles, bienvenue dans la Constellation d'automne de l'Opéra de Lille. Vous avez entre les mains la première des quatre brochures trimestrielles de la saison 2025-26. Automne, hiver, printemps, été : chacune vous accompagnera dans la Constellation correspondante, avec des articles thématiques et des interviews d'artistes qui abordent la programmation sous des angles originaux.

Ce que j'appelle « Constellation », c'est un ensemble de propositions artistiques variées – opéra, danse, concerts, rendez-vous pour les familles – reliées entre elles par des idées ou des esthétiques qui se répondent. Cette connexion fait écho à ce qui nous relie en tant que spectateurs : des questionnements communs dans la diversité de nos vies. À l'Opéra, chacun est invité à ressentir, à penser et à partager avec les autres.

La Constellation d'automne se déploie autour de l'opéra *L'Écume des jours* d'Edison Denisov ; elle explore la fragilité de la vie, du bonheur et de l'amour. Entre insouciance, rêve d'absolu et abandon de soi, Denisov met en musique le roman de Boris Vian dans un étonnant mélange de styles musicaux, reflet des contradictions de la

condition humaine. C'est sur la limite ténue entre vie et survie qu'évoluent Franck Charrier et sa compagnie de danse-théâtre Peeping Tom dans la pièce *S 62° 58', W 60° 39'*, tandis qu'Olivier Messiaen, avec son cycle vocal *Harawi*, abolit toute frontière entre vie et mort, en vertu de l'amour.

Cette brochure propose quelques repères sur les œuvres présentées cet automne. Elle donne aussi la parole aux artistes qui les portent : un compositeur, des chefs d'orchestre, une metteuse en scène, un chanteur, un chorégraphe ou encore une pianiste. Vous y trouverez le programme des concerts au Grand foyer, et celui de notre première Open Week – une semaine de rencontres et d'expériences entièrement gratuites autour de *L'Écume des jours*. Vous pourrez suivre Edison Denisov dans sa recherche de liberté artistique. Traverser les marécages à la rencontre du nénuphar. Écouter, avec les oreilles d'Olivier Messiaen, ce que les oiseaux annoncent de l'amour cosmique et divin. Rejoindre la parade et découvrir, au-delà de son origine militaire, son potentiel festif ou subversif. Et pour une fois, regarder non pas *derrière* le rideau, mais le rideau *lui-même* – il a autant à raconter qu'à dissimuler.

Je vous souhaite une agréable lecture de cette brochure, et une lumineuse Constellation d'automne !

Barbara Eckle

Directrice de l'Opéra de Lille

PS : Les artistes interviewés dans cette brochure nous ont confié le morceau de musique le plus évocateur de l'amour selon eux. Vous aussi, dites-nous ce qui doit absolument figurer dans la playlist amoureuse de l'Open Week d'octobre ! playlistcollaborative@opera-lille.fr

Sommaire

Ouverture de saison : Parade
p. 6

- Trois questions à Michael Werthmüller
p. 9
- 150 artistes pour une parade inédite !
p. 10
- Les sons du quotidien et les jours extraordinaires
p. 12
- Trois questions à Vicente Larrañaga
p. 17
- L'envers du rideau
p. 18

Opéra : L'Écume des jours
p. 22

- Portraits croisés : Boris Vian et Edison Denisov
p. 26
- Composer en Union soviétique :
le cas Edison Denisov
p. 28
- Entretien avec Anna Smolar :
Affronter la mort grâce à l'imaginaire
p. 32
- Open Week autour de *L'Écume des jours*
p. 36
- « Êtes-vous arrangée par Duke Ellington ? »
p. 38
- Nothing Lasts Forever
p. 40
- Trois questions à Bassem Akiki
p. 41
- Entretien avec Cameron Becker :
« Une pièce onirique »
p. 42
- Nénuphar, la fleur du mal ?
p. 44

Danse : S 62° 58', W 60° 39'
p. 48

- Lettre de Franck Chartier
p. 50
- Peeping Tom : la carte mentale
p. 51
- Entretien avec Franck Chartier :
« Plonger dans la tête des performeurs »
p. 55

Concert : Chants d'amour et de mort
p. 58

- Trois questions à Virginie Déjos
p. 60
- C'est si simple d'être mort
p. 61

En famille :
Big Bang Happy Days des enfants
p. 66

Expériences de concert au Grand foyer
p. 69

- Concerts Sieste
p. 70
- Concerts Heure bleue
p. 72
- Concert Insomniaque
p. 74

Avec vous
p. 76

Prenez place
p. 78

- Billetterie
p. 79
- Plan de salle opéra/concert
p. 80
- Plan de salle danse
p. 81
- Les places à l'unité
p. 82
- Les pass
p. 83
- Les abonnements
p. 84
- Pour les jeunes
p. 85
- Tous ensemble
p. 86
- C'est le grand jour !
p. 87

L'Opéra et ses partenaires
p. 88

- L'Opéra de Lille
p. 88
- Mécènes et partenaires
p. 90
- Calendrier
p. 92
- Restez informés
p. 95

Parade

La saison démarre en fanfare... et en parade(s)
du 20 au 24 septembre

Avez-vous déjà imaginé ce que pourrait être la musique idéale ? Au début du siècle dernier, le compositeur américain Charles Ives avait un rêve un peu fou : créer une musique radicalement nouvelle en superposant tous les styles qu'il aimait. Soyons fous nous aussi et faisons de ce rêve une grande parade !

Entrée libre

Dans le cadre des Journées européennes du patrimoine et de Fiesta,
7^e édition thématique de lille3000

Parade en ville

Pour commencer, les harmonies de Fives et de Lille-Centre, les jeunes chanteurs des ateliers Finoreille de l'Opéra de Lille, le groupe de hardcore punk lillois Big Death Amego et l'inclassable trio jazz Steamboat Switzerland s'élanceront de différents points du centre-ville pour défiler en musique jusqu'à l'Opéra. Sur la place du Théâtre, le compositeur Michael Wertmüller orchestrera cet improbable mélange de styles dans une nouvelle œuvre spécialement composée pour la circonstance. Elle sera interprétée avec la complicité de la soprano Caroline Melzer et du carillon de la chambre de commerce.

Samedi à partir de 13 h

Direction musicale **Vicente Larrañaga**

Itinéraires de la parade disponibles début septembre sur opera-lille.fr

Parade en Grande salle

Une autre *Parade* fera ensuite vibrer la Grande salle : celle d'Erik Satie, une musique de ballet de 1917 sur un livret de Jean Cocteau. Elle sera interprétée par l'Orchestre National de Lille face au célèbre rideau de scène peint par Pablo Picasso pour la création du ballet, prêt exceptionnel du Centre Pompidou.

Samedi à 14 h 30, 15 h 30 et 16 h 30

Dimanche à 14 h, 15 h et 16 h

Direction musicale **Vicente Larrañaga**

Ci-contre : Pablo Picasso, *Rideau pour le ballet « Parade »* (détail), 1917, Paris, Centre Pompidou



Parade à tous les étages

Dans tout le bâtiment, les élèves pianistes du conservatoire de Lille joueront simultanément et en continu des « musiques d'ameublement », d'après le concept initié par Erik Satie et qui ouvrira la voie à la musique d'ambiance.

Samedi de 14 h à 17 h 30
Dimanche de 13 h 30 à 17 h

Le Studio accueillera quant à lui un récital de chansons, notamment de Charles Ives, Erik Satie et Boris Vian.

Samedi à 15 h, 16 h et 17 h
Dimanche à 13 h 30, 14 h 30 et 15 h 30
Soprano **Caroline Melzer** · Piano **Nicolas Chesneau**

Concert de Steamboat Switzerland

Sur la scène de la Grande salle, on retrouvera Steamboat Switzerland, trio suisse à voile et à vapeur, naviguant entre jazz improvisé, musique écrite et virtuosité hardcore. Embarquement pour une traversée tumultueuse et inoubliable !

Samedi à 21 h (gratuit, sur réservation à partir du 9 septembre)
Orgue Hammond **Dominik Blum** · Basse **Marino Pliakas** · Batterie **Lucas Niggli**

Parade expo

Pourquoi un cheval ailé sur un rideau de scène ? Et qui sont les autres personnages peints par Picasso ? Comment résonnent-ils dans la musique d'Erik Satie ? Jeanne-Bathilde Lacourt, conservatrice au LaM, et Mehdi Telhaoui, pianiste et compositeur, échangent avec Jean-François Chougnat (lille3000) autour de ce que peuvent nous révéler un rideau et une partition de ballet issus du même coup de génie avant-gardiste.

Dimanche à 11 h 30 (gratuit, sur réservation à partir du 9 septembre)

La Grande salle restera accessible les 23 et 24 septembre pour l'exposition du rideau de scène de Picasso, avec la musique de *Parade* de Satie enregistrée par l'Orchestre National de Lille sous la direction de Vicente Larrañaga.

Mardi et mercredi de 12 h à 14 h et de 16 h à 20 h



Michael Wertmüller est compositeur et batteur. Il a étudié le jazz et la composition à Berne, Amsterdam et Berlin. Il travaille plus particulièrement pour la scène lyrique depuis une quinzaine d'années. Son 7^e opéra, *Echo 72. Israel in München*, a été créé à Hanovre en janvier 2025. Pour l'ouverture de saison de l'Opéra de Lille, il a composé *La Parade* sur le poème éponyme de Jean Genet.

Trois questions à Michael Wertmüller

Qui est Charles Ives, qui a inspiré le concept de la parade d'ouverture de saison ?

L'Américain Charles Ives est l'un des compositeurs les plus novateurs du début du 20^e siècle. Il a développé un style musical profondément personnel et expérimental, il y aurait beaucoup à dire à son sujet. Il aimait notamment faire coexister des musiques très différentes en les superposant dans une même partition, pour créer un paysage sonore radicalement nouveau. À cet égard, sa *Symphonie n° 4* est fascinante. Et c'est l'effet que devrait produire notre parade dans les rues de Lille, lorsque les cinq groupes musicaux vont défiler simultanément, mais en jouant chacun leur propre répertoire.

Les cinq itinéraires de la déambulation musicale vont converger vers l'Opéra, où les cinq groupes joueront ensemble *La Parade*, une œuvre que vous avez composée spécialement pour eux. Dans quel esprit avez-vous écrit cette partition ?

Mon principal objectif avec cette création est de rassembler. D'abord, rassembler dans une même œuvre artistique plus de 150 interprètes d'horizons très divers : des amateurs et des professionnels, des

enfants et des adultes, des chanteurs et des instrumentistes... sans oublier le carillon du beffroi de la chambre de commerce ! Et puis toucher le public avec une musique à la fois totalement inédite et d'une grande intensité, qui donne envie aux spectateurs de se rassembler eux aussi et de nous suivre à l'intérieur de l'Opéra, où les attendront d'autres surprises musicales.

Pour vous, quel est le plus grand défi de ce projet ?

En tant que compositeur, le challenge est de créer une musique nouvelle et cohérente tout en tenant compte de l'identité de chaque groupe : un trio de jazz expérimental, un groupe de hardcore punk, deux orchestres d'harmonie, et de jeunes chanteurs issus des ateliers de pratique vocale Finoreille de l'Opéra de Lille. Le défi est réel mais passionnant : chacun doit se reconnaître dans la partition, se sentir à l'aise avec cette musique et surtout heureux de l'interpréter. J'ai la chance de pouvoir compter sur des artistes audacieux, enthousiastes et extrêmement motivés par cette expérience singulière, voire un peu folle !

Propos recueillis par **Bruno Cappelle**

Sa musique pour une playlist amoureuse :
So *What* de Miles Davies (album *Kind of Blue*, 1959)

150 artistes pour une parade inédite !

Samedi 20 septembre à partir de 13 h



Steamboat Switzerland

L'énergique formation suisse est composée de Dominik Blum à l'orgue Hammond, Marino Pliakas à la basse et Lucas Niggli à la batterie. Le trio se situe au carrefour de la musique nouvelle, du jazz improvisé et du hardcore. C'est inclassable, sauvage et virtuose !
steamboatswitzerland.ch



Caroline Melzer

La soprano allemande, déjà complice de plusieurs créations de Michael Wertmüller, joindra sa voix aux différents groupes réunis face à l'Opéra.
caroline-melzer.de



Orchestre d'Harmonie de Lille-Fives

135 ans et toujours flamboyant ! Entre cuivres, bois et percussions, l'OHLF réunit aujourd'hui plus de 80 musiciens amateurs de la métropole lilloise, sous la codirection de Laura Bouclet et Jérémie Dufort.
ohlf.fr



Big Death Amego

Du bruit, de la fureur... et des valeurs ! Le groupe lillois fusionne punk hardcore, grunge et metal moderne. Mais Hugues, Clément, Louis, Pierre et Sacha dynamitent les codes du genre avec des textes prônant le respect.
bigdeathamego.com



Harmonie Municipale de Lille-Centre

Ils sont bénévoles, passionnés, et se retrouvent chaque semaine pour répéter sous la direction de Danièle Sicchio-Bailleul. Leur répertoire mêle classique, variété et musique de films. Une belle histoire qui dure depuis 1834 !
hmlc.fr



Finoreille

Le talent n'attend pas le nombre des années ! Ils sont 350, âgés de 8 à 12 ans, et s'initient chaque semaine à l'art du chant et de la scène. Les 18 ateliers Finoreille de l'Opéra de Lille sont gratuits, répartis à travers la région, et plus spécifiquement dans des zones rurales ou prioritaires. Pour les ados jusqu'à 16 ans, le groupe Finoreille Studio permet d'aller plus loin, lors de stages organisés pendant les vacances scolaires. Pour la parade, une soixantaine de jeunes chanteurs de Finoreille et Finoreille Studio ont répondu présent !
opera-lille.fr/finoreille

Carillon de la chambre de commerce

Le carillon du beffroi et ses 26 cloches seront également de la partie !





Les sons du quotidien et les jours extraordinaires

Une parade aux multiples facettes : c'est la proposition de l'Opéra de Lille pour ouvrir la nouvelle saison. Mais quand on parle de parade, de quoi parle-t-on ? Cortège festif, carnaval, manifestation politique : les raisons de défiler ensemble dans l'espace public sont nombreuses, tout comme les formes que cela peut prendre. On marche en réaction à l'injustice, pour soutenir des causes, ou simplement pour partager une joie collective. Et presque toujours, la musique s'invite.

Ayant grandi dans les années 1980 à l'est du Rideau de fer, j'ai encore du mal, aujourd'hui, à ne pas penser d'abord aux défilés militaires au pas cadencé, ou aux fanfares ordonnées derrière lesquelles on se rangeait, avec à la main des bannières aux slogans imposés.

Pourtant, après qu'en l'espace de quelques mois seulement des milliers, puis des centaines de milliers de citoyens ont défilé spontanément, sans autorisation des instances officielles mais pacifiquement, à travers des villes comme Prague, Budapest, Leipzig ou Berlin, une toute autre expérience s'est ouverte au début des années 1990 : lors d'une manifestation, nul besoin d'avancer au pas. On peut marcher ensemble dans la ville, voire danser dans les rues, dans une joie bouleversante, avec plus d'un million d'autres corps en mouvement, par choix, sans renoncer à son individualité, et ainsi faire partie d'une communauté de personnes différentes, mais unies par des rêves ou des idées communes.

Dans le chapitre intitulé « Citizens on the Street » de son ouvrage *Wanderlust. A History of Walking*, l'autrice américaine Rebecca Solnit relie son interprétation personnelle d'une conviction de l'artiste allemand Joseph Beuys à l'expérience des manifestations dans la rue. Selon elle, la célèbre phrase de Beuys, « Chacun est un artiste », signifie avant tout que chacun peut devenir un participant plutôt qu'un simple spectateur, un producteur de sens plutôt qu'un consommateur. Même si, dans certaines manifestations, on reste derrière des barrières, réduit à admirer une chorégraphie bien répétée, les frontières entre acteurs et spectateurs s'effacent dans la plupart des parades, et chaque passant est invité à se laisser emporter par l'énergie du collectif.

Des orchestres nés du quotidien

Tambours de samba et sifflets stridents, musique de marche, slogans scandés, beats techno : presque chaque parade crée son propre univers sonore, transformant les bruits quotidiens de la ville en une nouvelle symphonie. Impossible d'évoquer la forme performative de la parade sans penser aux fanfares. Dans le Nord de la France, marqué par une forte tradition ouvrière, s'est développée dès le milieu du 19^e siècle une culture vivante de fanfares et d'orchestres d'harmonie. Souvent issus d'usines, de syndicats ou de communes, parfois même créés à l'initiative des employeurs, ces ensembles rassemblaient des musiciens autodidactes, jouant sur des instruments accessibles, avec des partitions circulant de manière informelle dans toute la région. Leur place n'était pas seulement dans les salles de concert, mais aussi dans la rue, lors de processions, de grèves, de commémorations ou de fêtes. Enracinées dans le quotidien, ces formations ont donné naissance à de véritables réseaux musicaux populaires, qui perdurent aujourd'hui avec un répertoire riche et varié. Il suffit de voir la diversité des événements auxquels participent encore des ensembles fondés il y a plus de 130 ans, comme l'Orchestre d'Harmonie de Lille-Fives (1890) ou l'Harmonie Municipale de Lille-Centre (1834), pour mesurer combien les formes actuelles de performance collective s'inspirent de la parade – à la fois geste esthétique et social.

Au sommet de la tour

Quand une fanfare s'empare de l'espace urbain, le paysage sonore s'anime autrement que dans une salle de concert, où l'on écoute la musique dans un calme feutré. Son souffle nomade se faufile entre les murs, rebondit sur les passants, se mêle aux klaxons, aux rires, aux pas. Le son devient une matière vivante, en dialogue constant avec l'environnement. Il en naît un espace acoustique imprévisible, où mille détails – perçus tantôt faiblement, tantôt pleinement – se chevauchent, s'entrelacent et vibrent ensemble.

Le compositeur américain Charles Ives a fait de cette simultanéité et de cette polyphonie du quotidien le cœur de sa pensée musicale. Ayant grandi dans une petite ville de la côte Est des États-Unis, il a été marqué par les cantiques et la musique de fanfare des fêtes locales, auxquelles il participait déjà, enfant, en jouant du tambour.

Ses œuvres sont remplies de citations musicales, directes ou transformées, issues de cette culture sonore : marches, hymnes religieux, mélodies populaires – autant d'éléments qu'Ives fait coexister sur un pied d'égalité, en les juxtaposant ou en les superposant, sans les subordonner à un centre ou une structure dominante. Des œuvres comme *The Unanswered Question* (1908), *Three Places in New England* (1914) ou *Central Park in the Dark* (1906) sont des espaces sonores à couches indépendantes, formant pourtant un même moment partagé. Cette conception de la musique, Ives la doit largement à son père George, ancien chef de fanfare militaire, pédagogue inventif, qui menait avec lui d'innombrables expériences sonores pour lui apprendre à penser la musique non comme un système rigide, mais comme un champ ouvert de possibles.

« Mon père avait deux fanfares qui marchaient l'une vers l'autre, chacune jouant un air différent dans une tonalité différente. Il m'a fait me placer entre elles, au moment où elles se croisaient. Plus tard, il m'a dit : "Tu entends ce qui se passe à l'intérieur de la musique ? Ce n'est pas juste un mélange de sons. C'est la musique de la vie." » Dans ses écrits autobiographiques (*Memos*), Ives revient sur plusieurs variantes de cette expérience. Il raconte notamment comment, avec son père, il montait en haut du clocher de l'église pour écouter se mêler les sons de différentes fanfares. D'autres fois, ils tendaient l'oreille depuis un toit ou une colline pour capter ce mélange venu de directions diverses. La scène du père et du fils Ives sur le clocher n'est pas qu'un souvenir d'enfance : c'est une vision acoustique, qui a orienté toute la pensée musicale du compositeur.



« Silence ! »

Depuis différents points de la ville, la parade du 20 septembre fait converger vers l'Opéra les harmonies de Lille-Centre et de Fives, les jeunes chanteurs de Finoreille et les groupes Big Death Amego et Steamboat Switzerland, rejoints par une soprano et le carillon de la chambre de commerce : on sent clairement l'influence du duo père et fils Ives. Mais au lieu de grimper en haut du beffroi, le public est invité à rester en bas et à chercher dans les rues sa propre perspective. Que l'on suive un ensemble en mouvement ou qu'on l'attende sur la place du Théâtre, chacun vit une expérience sonore singulière, tout en faisant partie d'un tout plus vaste. Ce qui se produit acoustiquement lorsque ces groupes, avec leurs répertoires et tempos distincts, arrivent simultanément sur la place, reste un laboratoire aux multiples variables. Cela débouche sur une nouvelle composition de Michael Wertmüller, écrite spécialement pour ces formations et intitulée *La Parade*.

Batteur de free jazz depuis sa jeunesse, le compositeur, qui écrit aussi bien pour l'opéra et les orchestres symphoniques que pour les formes performatives de la musique contemporaine, n'a jamais perdu le goût des énergies improvisées. Celles-ci rencontrent dans ses œuvres des structures rigoureuses et hyper complexes – comme dans *Shlimazl*, où un big band joue à côté, contre et avec un orchestre symphonique, formant un son polymétrique.

Entrelacé à *La Parade* de Michael Wertmüller se trouve le poème éponyme de Jean Genet, publié en 1945. Ce texte, chargé d'images énigmatiques, n'évoque nullement une démonstration de force : il décrit une procession nocturne de corps – ceux des exclus, des damnés, qui vivent en marge de la morale et au plus près du danger. Le début du poème – « Silence ! » –, qui représente pour Genet un appel à la vigilance, à une attention quasi sacrée au moindre souffle, devient ici une invitation rituelle à tendre l'oreille à ce qui nous entoure. Avant que tous les paramètres musicaux n'amorcent une accélération des forces qui finit par ouvrir grand les portes de l'Opéra.

Dedans / dehors

Parade d'Erik Satie, interprété au cours du week-end dans la Grande salle, ne présente aucune foule défilant dans la rue. Jean Cocteau, à l'origine de ce ballet-pantomime, esquisse dans son court livret un tout autre scénario urbain, inspiré des foires parisiennes, du cirque et du spectacle de rue. Dans ces foires, le mot « parade » désignait, depuis le 17^e siècle, une brève représentation donnée devant les chapiteaux pour éveiller la curiosité des passants, un intermède improvisé, accessible sans billet – un spectacle avant le spectacle. Pendant le petit quart d'heure que dure *Parade*, trois groupes de forains – acrobates, magicien chinois et petite danseuse américaine – font tout pour attirer des spectateurs. Créé en 1917, alors que les armées européennes ne défilent plus en grande tenue mais se déchirent dans les tranchées d'une guerre de position, ce ballet constitue un coup esthétique collectif : le compositeur et Cocteau unissent leurs forces à celles du chorégraphe Léonide Massine et de Pablo Picasso aux décors pour faire tomber les frontières entre culture « noble » et culture urbaine. L'œuvre détourne délibérément les attentes liées au ballet romantique : elle fait entrer la rue dans le théâtre, les figures du cirque sur scène, et les bruits de la ville moderne dans la musique – avec des effets sonores comme des sirènes, des coups de feu ou des bruits de machine à écrire.

Ce dispositif renverse les repères entre intérieur et extérieur : assis dans la salle, nous voyons sur scène des forains qui, eux, se tiennent devant leur chapiteau ou leur théâtre de fortune, et offrent un avant-goût de ce qui va se jouer à l'intérieur. Mais ce qu'ils y présenteront, nous ne le saurons jamais. Et rien ne dit qu'ils réussiront à attirer qui que ce soit. Le prélude devient ici l'action principale.

Les jours extraordinaires

Revenons à Rebecca Solnit, qui, à travers l'écriture, s'attache à révéler quelles idées et perceptions la marche peut délier en nous : « Les jours ordinaires, nous marchons seuls ou avec un ou deux compagnons sur les trottoirs, et les rues sont des lieux de passage ou de commerce. Les jours extraordinaires – ceux qui célèbrent des événements historiques ou religieux, ou ceux où nous écrivons l'histoire nous-mêmes – nous marchons ensemble, et toute la rue sert alors à inscrire le sens du jour. »

Quel pourrait être ce sens, lorsque nous marchons ensemble dans les rues de Lille pour ouvrir la nouvelle saison de l'Opéra, invités à tendre l'oreille à la polyphonie de tout ce qui nous entoure ? Comme les forains de Cocteau et Satie, l'Opéra espère éveiller notre curiosité pour sa programmation qui, à l'instar de la musique de Charles Ives ou de Michael Wertheimüller, fait coexister les significations et les perspectives. Découvrons ensemble, librement et sans peur, ce qui se passe lorsque les murs entre intérieur et extérieur, entre son et bruit, harmonie et chaos, acteurs et spectateurs deviennent poreux, mouvants. Une maison d'opéra ou un théâtre ne sont, au fond, rien d'autre qu'une place ou une rue, avec des règles du jeu différentes, certes, mais avec la même vocation : être un espace partagé, une scène d'expériences collectives, où redéfinir chaque jour, avec fantaisie et profondeur, qui nous sommes et ce que nous voulons être, ensemble.

Miron Hakenbeck



Vicente Larrañaga a dirigé sur des terrains de sport, des hippodromes et des fiches urbaines. Directeur musical de la compagnie d'opéra novoflot à Berlin, il a déjà créé plusieurs œuvres de Michael Wertheimüller. Pour l'ouverture de saison, le chef d'orchestre chilien dirigera plus de 150 musiciens sur la place du Théâtre, avant de rejoindre la Grande salle pour donner avec l'ONL la musique du ballet d'Erik Satie, également intitulé *Parade*.

Trois questions à Vicente Larrañaga

Jouer en plein air ou avec des amateurs n'a rien d'inhabituel pour vous. Qu'est-ce qui rend cette *Parade* particulière ?

Dans les projets de ma compagnie berlinoise, les formations amateurs apportent généralement leur propre répertoire, qu'elles jouent à côté des musiciens professionnels. En revanche, la composition de Michael Wertheimüller pour Lille ne fait pas vraiment de distinction entre amateurs et professionnels. Michael a une vraie sensibilité pour le potentiel de chaque groupe et pour la manière dont leur combinaison peut créer un ensemble intéressant. C'est cela que nous avons exploré lors des répétitions avec chaque formation depuis le printemps. Pourtant les pièces de Michael sont souvent extrêmement complexes et sa *Parade* ne fait pas exception. Les éléments attribués à chaque groupe sont exigeants, mais réalisables. Le véritable défi pour chacun sera de savoir ce que font les autres, afin de jouer ensemble, dehors, malgré l'excitation du concert.

Harmonies, chœur d'enfants, groupe punk, trio jazz : comment ces univers musicaux très différents sont-ils agencés ? Et le hasard a-t-il sa place ?

La composition réserve à chaque groupe des fenêtres spécifiques où il peut jouer seul ou au premier plan. Mais il existe aussi une structure unificatrice, notamment à travers le groupe Steamboat Switzerland qui agit comme notre basse continue. Il ne s'agit donc pas d'une simple suite d'épisodes, mais bien d'une œuvre structurée avec clarté. Un peu comme dans le jazz, où chacun a son solo. Quant au hasard, la partition nous impose une construction précise : il faut donc être très rigoureux. Mais à l'intérieur de cette structure, je

peux laisser de la place à l'imprévu. Par exemple, si une sirène d'ambulance retentit pendant un silence, c'est le hasard, mais je peux y réagir. Si j'étais obsédé par le contrôle, cette sirène me dérangerait car elle ne figure pas dans la partition, et je raccourcirais la pause. Mais je peux au contraire l'allonger pour que tout le monde perçoive ce son comme un élément à part entière. La musique de Michael nous offre de nombreux moments où l'aléatoire peut être intégré à la performance.

Dans l'Opéra, vous dirigerez *Parade* d'Erik Satie avec l'Orchestre National de Lille. Satie est surtout connu pour ses miniatures pour piano. Comment sonne-t-il dans ses compositions pour orchestre ?

Satie a très peu écrit pour grand orchestre, *Parade* est l'une de ses œuvres orchestrales les plus réussies. Il avait une vision sonore très claire, même pour ce format. Dans ce ballet-pantomime, des forains essaient d'attirer l'attention du public. Il y a de nombreux motifs caractéristiques pour représenter les personnages : des acrobates, un Chinois, une danseuse américaine... Ces motifs très marqués se répètent constamment, un peu comme le fera la musique minimale bien plus tard. Ces répétitions ne sont jamais ennuyeuses, car Satie y insère sans cesse de nouvelles couleurs. Il y ajoute aussi des sons d'effets – comme une machine à écrire, un revolver ou des pas dans une flaque d'eau – qui appartiennent normalement à l'espace public, ce qui crée un lien direct avec notre *Parade* en extérieur. Cette idée était vraiment novatrice en 1917. À plus de 50 ans, Satie faisait partie de la jeune avant-garde de son époque !

Propos recueillis par Miron Hakenbeck

Illustrations : 1. Love Parade à Berlin en 1995 - 2. Grande fanfare de Fives sous la direction d'Edmond Pellemeule en 1932. À l'époque, l'effectif est exclusivement masculin.



L'envers du rideau

« Parade est la plus grande bataille de la guerre », déclare Jean Cocteau à la suite du scandale provoqué par la création du ballet au Théâtre du Châtelet le 18 mai 1917. En plein conflit mondial, le lexique militaire se déplace sur le champ des arts où se déploie l'avant-garde, nécessairement en avance sur son temps. Le spectacle est « sur-réaliste », juge Guillaume Apollinaire – par anticipation. Chargé du décor, Pablo Picasso livre un monumental rideau de scène d'apparence réaliste. L'œuvre annonce les éléments du spectacle : mise en abyme s'éloignant faussement du cubisme, mêlant monde forain et merveilleux, elle rend d'autant plus surprenante l'apparition d'une esthétique scénique déstructurée. Exposée sur la scène de l'Opéra de Lille du 20 au 24 septembre dans le cadre de l'évènement Parade, la gigantesque toile de Picasso invite à considérer le rideau de scène – et à en explorer les replis.

De fer ou de velours

S'il apparaît dès l'Antiquité pour masquer la scène avant la représentation, ce n'est qu'au cours du 17^e siècle que le rideau de théâtre revêt une fonction particulière, ouvrant et fermant le spectacle. Marque de césure, il s'est parfois glissé dans le vocabulaire de l'histoire pour traduire un début et une fin sur la scène politique. Le 5 mars 1946, Winston Churchill s'alarme de la division de l'Europe : à l'Ouest, les démocraties capitalistes ; à l'Est, le bloc communiste de l'Union soviétique. « Un rideau de fer s'est abattu à travers le continent », déclare l'homme d'État britannique, dont l'expression perdurera jusqu'à l'effondrement du bloc de l'Est. À l'hiver 1989, un mouvement citoyen spontané met fin à la République socialiste tchécoslovaque, dans la lignée de la chute des régimes communistes : c'est la Révolution de velours, dont le nom traduit une mobilisation remarquablement pacifique.

Mais si l'image du « rideau de fer » emprunte clairement au lexique théâtral (l'écran de métal garantissant la sécurité du public en cas d'incendie), on oublie souvent que la Révolution de velours filait la métaphore, évoquant un mode de riposte également lié au spectacle : en effet, ce mouvement populaire né à Prague, au sein du Théâtre de la Lanterne magique, centre de la mobilisation citoyenne, porta au pouvoir Václav Havel, dramaturge engagé, auteur d'une œuvre-manifeste et partisan d'un théâtre nécessairement politique. Autant que la douceur d'un soulèvement non-violent, l'élément théâtral était ainsi convoqué : de fer ou de velours, le rideau ouvrait et achevait un acte historique.

Tromper l'œil et l'esprit

Avec sa double charge (masquer et révéler), le rideau est intimement lié au regard – et se prête volontiers aux jeux de la perspective. *L'Histoire naturelle* de Pline l'Ancien l'illustre, dans un épisode traitant de la fonction imitative de l'œuvre d'art. Deux peintres fameux, Zeuxis et Parrhasius, se lancent un défi : chacun produira une œuvre capable de tromper l'œil du spectateur. Sur la toile de Zeuxis, des raisins semblent si réels que les oiseaux viennent les picorer. Parrhasius présente alors son œuvre couverte d'un rideau. Face à l'impatience de Zeuxis, il lève le mystère : le rideau est un trompe-l'œil auquel l'autre s'est laissé prendre. Zeuxis s'avoue vaincu : si lui-même a berné des oiseaux, son rival a confondu l'œil du peintre. Cette ambition illusionniste du rideau n'est pas étrangère au monde du spectacle. Peu utilisé au Moyen Âge, le rideau de scène épouse à la Renaissance le développement des décors.

Dans ses *Écrits sur le théâtre*, Roland Barthes note que « la naissance du rideau sur les scènes italiennes, au début du 16^e siècle, a coïncidé avec la diffusion de la perspective (née au siècle précédent) dans le décor : la scène devient de plus en plus une réalité picturale ». Peint en trompe-l'œil, lui-même « surface d'une illusion exactement cadrée », le rideau exalte cette sensation de réalité.

Le fastueux rideau de l'Opéra Garnier est un exemple spectaculaire de jeu d'optique. Réalisé en 1874 par Rubé et Chaperon, remplacé en 1952 par une copie sur toile de lin signée Émile Bertin, il fit en 1996 l'objet d'une dernière réfection par Silvano Mattei.



La paupière du théâtre

Si, par leur histoire et leur fonction, rideaux de scène et d'intérieur se distinguent, leur rencontre a parfois lieu. Lourd et épais au Moyen Âge, le rideau préserve du froid châteaux et monastères. Brodé de motifs raffinés, il prend à la Renaissance une place centrale dans les nobles demeures où les tentures murales deviennent des signes de prestige. Les tapisseries déploient une ornementation riche de symboles, offrant un exercice de lecture élaboré. Le sens d'une société s'y livre sous forme d'énigme, coïncidant avec certains thèmes du théâtre baroque.

Pour Shakespeare, « le monde entier est un théâtre » – les destinées humaines s'y jouant à la manière d'une pièce. *Hamlet* explore l'idée de *theatrum mundi* (théâtre du monde) dans une immense mise en abyme de l'action théâtrale. Au sein de cette pièce fortement autoréflexive, une troupe de comédiens rejoue la mort du roi défunt. La folie du prince dissout la limite entre réel et fiction. Les cloisons tombent ou se redispotent, incluant le motif du rideau. À l'acte III, le chambellan Polonius s'interroge sur la folie d'Hamlet et l'observe, caché derrière une tapisserie. Percevant une présence qu'il suppose celle d'un traître, Hamlet pourfend Polonius à travers le rideau.

Le symbole habituel d'une frontière entre comédiens et spectateurs se brouille ici et rappelle « l'œil du rideau », judas permettant aux acteurs de prendre l'atmosphère de la salle depuis la scène. Troublant déplacement de perspective auquel fera écho, en 1968, la remarque de Jean-Louis Barrault sur les salles à l'italienne : « Un rideau qui se lève, c'est comme la paupière d'un œil qui se soulève. C'est la paupière qui fait le regard. »

Fêlure du monde

Dans son ouvrage *Le Rideau ou la Fêlure du monde*, Georges Banu note la fonction du rideau de scène, frontière permettant de circonscrire le théâtre, mais souligne aussi l'acte de réconciliation incombant à cet entre-deux : « On ne glisse pas de la vie au spectacle, mais on les sépare, on les distingue, on les pose face à face presque pour mieux se refléter l'un l'autre. » Le rideau « rend ces espaces distincts aptes à se dévoiler l'un à l'autre ». Fermé, symbole de mystère pour Banu, il « développe l'imaginaire du secret » – signe énigmatique mais non hermétique d'un univers à révéler. Pour Georges Didi-Huberman, le pan de rideau doté d'une « capacité démesurée d'expansion », constitue « un évènement plus qu'un objet ».

Ce potentiel transcendant du rideau-événement opère pareillement dans le terme « apocalypse », dont la signification (« révélation ») vient d'abord de « dévoilement ». Lever le voile, c'est permettre la révélation. Mais le garder fermé, c'est laisser affleurer une réalité inconnue côtoyant la nôtre, que la seule présence du rideau rend perceptible. Ouverture sur un au-delà merveilleux ou inquiétant, il marque une zone liminaire entre les mondes.

Au cinéma, nul n'a mieux exploré cette dimension que David Lynch, dont l'œuvre fonde un dédale métaphysique. Omniprésent, le rideau y est clé et indice. Lié au monde des esprits ou au sommeil (*Twin Peaks*, *Eraserhead*), aux ténèbres de l'âme (*Blue Velvet*), à l'amnésie (*Mulholland Drive*), il matérialise un passage surnaturel et terrifiant. L'accès au fantastique se cristallise dans l'illusion scénique. La performance (souvent celle d'une chanteuse) ouvre une porte vers le surnaturel. Dans *Mulholland Drive*, la spectatrice d'une salle à l'italienne, installée devant l'ample rideau d'une loge devenue scène, observe le plateau désert et prononce l'énigme muette : « Silencio » – nom du théâtre et mot de la fin. Rideau !

Bénédicte Dacquin



Illustrations : 1. Rideau de scène en trompe-l'œil de l'Opéra Garnier : 2. Adriaen van der Spelt, Frans van Mieris, *Nature morte en trompe-l'œil avec une guirlande de fleurs et un rideau*, 1658, The Art Institute of Chicago : 3. *Mulholland Drive* (réal. David Lynch, 2001)



« - Et vous, que faites-vous dans la vie ?
- Moi, j'apprends des choses, et j'aime Chloé. »

l'écume des jours

Edison Denisov



Ils sont jeunes, oisifs et insouciant, vivent de fête, de flirt et de jazz. Colin régale ses amis des plats de son cuisinier Nicolas, invente un pianocktail pour accorder les boissons aux mélodies, et rêve du grand amour. Quand Chloé entre dans sa vie, le bonheur semble total. Mais un sinistre nénuphar croît lentement dans le poumon de la jeune femme.

Boris Vian écrit *L'Écume des jours* en quelques semaines, à l'âge de 26 ans. Derrière le titre énigmatique et lumineux du roman publié dans le Paris d'après-guerre se cache un récit ambigu. Traversé par une poésie surréaliste, où les souris parlent et où les amoureux se dissimulent dans un nuage rose, le conte fantaisiste se mue peu à peu en un drame sur la nature éphémère et insaisissable du bonheur.

Le livre, devenu culte dans les années 1960, est transposé à maintes reprises au théâtre et au cinéma, puis à l'opéra par le compositeur soviétique Edison Denisov. Fasciné par la culture française et la musique d'Europe occidentale, Denisov trouve dans la liberté narrative de *L'Écume* un terrain fertile pour élargir son horizon musical au-delà des canons du réalisme socialiste en vigueur à l'époque du rideau de fer. Adeptes du polystylisme, il déploie ici des motifs issus du jazz (on pense à Duke Ellington), de grands chœurs liturgiques d'inspiration russe, des références au *Tristan et Isolde* de Wagner, ou encore un hommage au son des cloches orthodoxes.

Lui-même compositeur, spécialiste du répertoire contemporain et sensible à la fusion des langages musicaux, le chef d'orchestre libano-polonais Bassem Akiki embrasse ce mélange de styles avec agilité. Il fait souffler un vent nouveau sur ce drame lyrique qui n'a plus été représenté en France depuis sa création en 1986. Au théâtre, la metteuse en scène franco-polonaise Anna Smolar est recherchée pour son univers alliant poésie, humour et profondeur. Pour ses débuts à l'opéra, elle choisit de placer Chloé au centre de l'intrigue. Celle qui, dans l'œuvre originale, semble réduite au rôle de fantôme, destinée à provoquer le désir puis mourir, devient ici une narratrice sincère et pleinement incarnée. Elle dit non seulement la complexité de la maladie, mais aussi la liberté de vivre et de mourir selon ses propres règles.

L'Écume des jours

Edison Denisov

Opéra en trois actes d'**Edison Denisov** (1929-1996)
Livret du compositeur d'après le roman éponyme de
Boris Vian (1920-1959)
Créé en 1986 à l'Opéra-Comique (Paris)

Bassem Akiki direction musicale
Anna Smolar mise en scène
Anna Met décors
Julia Kornacka costumes
Felice Ross lumières
Pawel Sakowicz chorégraphie
Natan Berkowicz vidéo
Virginie Déjos cheffe de chœur
Nicolas Chesneau chef de chant
Rémy Berthier effets magiques
Kapitolina Tsvetkova assistante à la mise en scène
Miron Hakenbeck dramaturgie

Avec
Josefin Feiler Chloé, Le Chat
Cameron Becker Colin
Katia Ledoux Alise
Elmar Gilbertsson Chick
Edwin Crossley-Mercer Nicolas
Natasha Te Rupe Wilson Isis
Robin Neck Pégase, Le Prêtre, Le Sénéchal
Maurel Endong Jésus, Le Directeur de la fabrique
Matthieu Lécroart Coriolan, Prof. Mangemanche
Malgorzata Gorol (actrice) La Souris
Madeleine Penet-Avez, Violette Picot Une fillette
(en alternance ; enfants issues du Jeune chœur des Hauts-de-France)

Yohann Baran, Camerone Bida, Clara Brunet,
Florie Laroche danse
Rémy Berthier comédien, magicien

Chœur de l'Opéra de Lille
Orchestre National de Lille

Nouvelle production de l'Opéra de Lille

mercredi 5 novembre 20 h



vendredi 7 novembre 20 h



dimanche 9 novembre 16 h



mercredi 12 novembre 20 h



samedi 15 novembre 18 h



Durée

+/- 2 h 50 entracte compris

Chanté en français, surtitré en français et en anglais

Tarif A

cat. 1 - 75 €
cat. 2 - 55 €
cat. 3 - 35 €
cat. 4 - 13 €
cat. 5 - 5 €

Tarifs réduits, pass et abonnements p. 82-84



Dispositif d'audiodescription
les 7 et 15 novembre



Lunettes connectées



Dispositif d'aide à l'écoute
sauf les 7 et 15 novembre

Accessibilité p. 86

Avec vous

Des rendez-vous pour échanger avec les artistes
et découvrir les œuvres autrement !
p. 77

Portraits croisés

Boris Vian & Edison Denisov

De Boris Vian, on connaît souvent le romancier, le passionné de jazz et l'auteur de chansons restées célèbres, comme *Le Déserteur*. On sait moins qu'à la fin de sa courte vie, il s'essaya également à l'opéra. De son côté, Edison Denisov, Russe francophile et admirateur de Boris Vian, n'a jamais rencontré ce dernier autrement qu'à travers les livres et les disques qu'il collectionnait. Pourtant, leurs parcours parallèles finissent par se rejoindre symboliquement dans *L'Écume des jours*. Retour en quelques dates sur deux destins voués à se croiser.

1920

Naissance de Boris Vian le 10 mars à Ville-d'Avray, dans une famille passionnée de musique. Son prénom est un hommage à l'opéra *Boris Godounov* de Moussorgski.

1929

Naissance d'Edison Denisov le 6 avril à Tomsk, en Sibérie, une ville fondée en 1604 par Boris Godounov. Sa mère est radiologue, son père inventeur et passionné de radiocommunication. L'enfant est prénommé en hommage à Thomas Edison.

Suite au krach boursier, le père de Boris Vian est ruiné. Il met sa villa en location et la famille s'installe dans la maison du gardien. Les locataires sont les Menuhin. Boris Vian se lie d'amitié avec leur fils Yehudi, prodige du violon.

1938

Boris Vian monte avec ses frères son premier groupe, Accord Jazz. Léo joue de la guitare, Alain de la batterie et Boris de la trompette.

Années 1940

Ingénieur diplômé de l'École centrale en 1942, Boris Vian se consacre au jazz et à l'écriture de romans. Avec son épouse Michelle Léglise, il partage ses soirées avec Miles Davis, Charlie Parker, Dizzy Gillespie ou encore Duke Ellington, qu'il admire entre tous. *L'Écume des jours* est publiée en 1947.

Edison Denisov fait de brillantes études scientifiques et témoigne de capacités exceptionnelles en mathématiques. En parallèle, il suit une formation musicale à partir de l'âge de 16 ans. Il commence à composer en 1947.

1950

Hésitant entre la musique et une carrière scientifique, Denisov envoie ses œuvres à Dmitri Chostakovitch. Le maître l'encourage à devenir compositeur. Denisov entre au conservatoire de Moscou l'année suivante.

1952

Boris Vian rencontre le jeune compositeur Georges Delerue, natif de Roubaix, qui connaîtra le succès avec ses bandes originales de films (dont celle du *Mépris* de Godard). Le Festival dramatique de Caen leur commande un spectacle musical de plein air sur le thème des chevaliers de la Table ronde : *Le Chevalier de neige* (1953). L'œuvre est ensuite adaptée en opéra et créée à Nancy en 1957.

1956

Boris Vian écrit avec Michel Legrand et Henri Salvador les quatre premiers rock 'n' roll français : *Rock and roll mops*, *Dis-moi qu'tu m'aimes rock*, *Rock hoquet* et *Va t'faire cuire un œuf, man !*

1958

Boris Vian écrit le livret de l'opéra *Fiesta* sur une musique de Darius Milhaud, qui fut son voisin à Montmartre quelques années plus tôt. L'œuvre est créée à Berlin. Suivront deux autres livrets d'opéra pour Georges Delerue, *Une regrettable histoire* créée à Radio France en 1961, et *Le Mercenaire*, laissé inachevé, tout comme le seront *Le Marquis de Lejanès* et *Lily Strada*.

1959

Décès de Boris Vian le 23 juin, à l'âge de 39 ans. Deux de ses romans seront adaptés à l'opéra : *L'Écume des jours* par Edison Denisov (1986) et *L'Arrache-cœur* par Elżbieta Sikora (1992).

1964

Denisov entre dans l'histoire de la musique avec sa cantate *Le Soleil des Incas*. L'œuvre, qui fait scandale en Russie, est la première du compositeur à être jouée en Occident l'année suivante, d'abord à Darmstadt puis à Paris, dirigée par Pierre Boulez. Sa carrière internationale est lancée, alors que sa musique est longtemps interdite dans son pays.

Milieu des années 1960

Denisov lit *L'Arrache-cœur* de Boris Vian en français, langue qu'il a apprise en autodidacte. Le livre le bouleverse, à tel point qu'il se passionne pour l'auteur et voudra tout connaître de son œuvre musicale et littéraire.

1973

Denisov met en musique sept textes de Boris Vian dans un cycle appelé *La Vie en rouge*. Le titre est probablement un clin d'œil à *La Vie en rose* d'Édith Piaf.

Années 1980

Denisov compose à partir de différents auteurs français ou de langue française : *Confession*, ballet d'après Alfred de Musset (1984), *Quatre filles*, opéra d'après une pièce de théâtre de Pablo Picasso (1986), *Au plus haut des cieux* sur un texte de Georges Bataille (1986), et *Quatre poèmes* d'après Gérard de Nerval (1989).

1986

Création mondiale à Paris (Opéra-Comique) de *L'Écume des jours*, dont la composition est terminée en 1981.

Denisov est nommé officier des Arts et des Lettres par le ministère français de la Culture.

1989

L'Écume des jours est donnée en version russe à Perm. Le roman de Boris Vian avait été traduit en russe en 1982.

1993

Denisov orchestre l'opéra *Rodrigue et Chimène*, laissé inachevé par Debussy, pour l'inauguration du nouvel Opéra de Lyon.

Il reçoit le Grand Prix de la Ville de Paris et s'installe définitivement en France l'année suivante.

1996

Décès d'Edison Denisov le 24 novembre à Paris. Il est inhumé au cimetière de Saint-Mandé.



Duke Ellington se fait mouler la main en présence de Boris Vian à l'hôtel Claridge à Paris, le 8 avril 1950



Composer en Union soviétique : le cas Edison Denisov

Une génération de compositeurs ouverts sur l'innovation et percevant les échos d'autres univers musicaux naît aux alentours de 1930 en Union soviétique. Leur période créative coïncide avec la déstalinisation. L'après-guerre, jusqu'au milieu des années 1960, est caractérisé par les hésitations du dégel. Cette génération doit s'imposer à son corps défendant contre une esthétique officielle qui redevient particulièrement virulente dans son conservatisme. Nombre de compositeurs sont pris en étau entre leur désir d'innover et l'impossibilité de se dérober aux exigences idéologiques du pouvoir. Edison Denisov, témoin actif des bouleversements socio-politiques et culturels de son époque, laisse une œuvre marquée par une grande diversité stylistique, nourrie à la fois par les traditions russes et les avant-gardes internationales.

Les échos d'Occident face au réalisme socialiste

Né à Tomsk en Sibérie en 1929, Denisov étudie les mathématiques avant d'entrer au conservatoire de Moscou. Dans les années 1950 et alors que l'antisémitisme est violent en Union soviétique, Moscou abrite un témoin des développements du langage musical viennois durant les années 1930, le juif d'origine roumaine Philipp Herscovici (devenu en russe Herchkovitch). Ce dernier avait connu Alban Berg et suivi des cours privés avec Anton Webern, deux compositeurs qui acquirent une grande maîtrise dans l'organisation de la musique en séries de hauteurs, de durées, d'intensités et de timbres. Herscovici dispense un enseignement semi clandestin où se retrouvent de jeunes musiciens russes désireux d'échapper au traditionalisme des conservatoires. Les œuvres sérielles de Berg, Webern ou encore Ernst Křenek pénètrent également en Russie grâce aux récitals à Leningrad et Moscou en 1957 du pianiste canadien Glenn Gould. Des étudiants russes, parmi lesquels Denisov, y assistent.

Des échos des musiques occidentales s'infiltrèrent dans les réseaux d'enseignement par l'intermédiaire des musiciens officiels, membres de délégations envoyées à l'étranger. En 1959, Chostakovitch, dont Denisov fut un temps l'élève, préside la délégation soviétique envoyée à Varsovie au festival de musique contemporaine L'Automne à Varsovie. Des œuvres désavouées par le régime soviétique y sont programmées – une suite de pièces extraites de son opéra *Le Nez*, des pages d'Andreï Volkonski ou Galina Oustvol'skaïa notamment. Les Polonais ont plus de libertés et s'intéressent aux techniques sérielles.

Les visites en Union soviétique de Luigi Nono en 1964 et Pierre Boulez en 1967 participent de cette exploration de formes et médiums nouveaux. Militant actif du Parti communiste italien depuis 1952, Nono est accueilli à Moscou quand bien même sa musique répond aux critères de décadence bourgeoise (« combinaisons de timbres inhabituelles », « effets excentriques »...) décrits par le Premier secrétaire de l'Union des compositeurs soviétiques, Tikhon Khrennikov. Des rencontres informelles ont lieu dans l'appartement de Denisov et dans les caves du musée Scriabine, qui devient à la fin des années 1960 un pôle d'attraction pour les musiciens souhaitant exploiter l'électronique. Denisov y compose par exemple *Chant des oiseaux*, pour piano et bande magnétique. Le studio ferme à la fin des années 1970, conséquence de l'offensive menée contre les musiciens dont les œuvres avaient été présentées à l'étranger sans l'autorisation de Moscou.

Une marginalisation progressive en U.R.S.S.

En 1963, le cycle vocal et instrumental *Le Soleil des Incas* sur des textes de la poétesse chilienne Gabriela Mistral est perçu comme une réponse de Denisov au *Marteau sans maître* de Boulez, bien qu'il ne l'ait pas encore entendu. Cette œuvre témoigne de l'intérêt de Denisov pour les récits symboliques et leur profondeur psychologique. Elle réalise une sorte de compromis entre la technique sérieuse et la tonalité. L'Union des compositeurs initie prudemment une discussion pour évaluer la valeur musicale de la partition. Chostakovitch l'élude et recommande de la faire exécuter afin de tester les réactions du public. Le compositeur Rodion Chchedrine, qui deux années auparavant avait attaqué son condisciple Volkonski, s'en prend alors à Denisov qu'il accuse d'être « un imitateur d'artifices modernistes ». Au milieu des années 1980, Chchedrine refusera que le *Concerto pour violon* de Denisov (1977) soit enregistré par le label d'état Melodiya. L'homme flirte avec le modernisme mais gravite les échelons,

rester un compositeur officiel envoyé à l'étranger, alors que les visas sont refusés à Denisov. *Le Soleil des Incas* ne franchit pas le cap de la première audition en Union soviétique. Créée à Leningrad en 1964 par Guennadi Rojdestvenski, l'œuvre est heureusement jouée dès 1965 à Darmstadt et Paris, au Domaine musical. Pour le compositeur Alfred Schnittke, *Les Pleurs* de Denisov (1966) sont la composition sérielle russe qui apporte la preuve que l'utilisation de nouvelles techniques d'écriture ne s'oppose pas à une inspiration remontant aux sources du patrimoine culturel, en référence aux cloches utilisées pour évoquer les rites funéraires de Sibérie.

Denisov défend l'idée que la jeune génération de compositeurs soviétiques s'intéresse à de nouvelles techniques musicales parce que les structures tonales traditionnelles deviennent trop étroites pour exprimer les idées contemporaines. Cette position révélatrice des tensions qui existent entre innovation artistique et conformisme idéologique est condamnée par l'Union des compositeurs. L'envoi de matériel littéraire et musical à l'étranger est interdit sans une autorisation préalable. Les compositeurs de la nouvelle génération sont de plus en plus édités à l'étranger, répondant aux sollicitations de Sikorski à Hambourg ou d'Universal à Vienne. Ces éditions facilitent les exécutions en concert, comme au festival russe de la radio de Cologne en mars 1979. Plusieurs créations d'œuvres de Denisov ont lieu à Zagreb, Bruxelles, Royan, Leipzig, Dresde, Milan, Hambourg ou encore Paris avec *L'Écume des jours* en 1986. Concernant cette dernière, Perm a vu la création de la version russe en 1989. Au-delà de son emploi important des percussions, l'œuvre aménage des citations de Duke Ellington, de Wagner, de chansons françaises, de chant religieux stylisés et témoigne de l'ouverture culturelle du compositeur.



Un artiste résistant, reconnu après la perestroïka

En 1979, l'Ukrainien Boris Terentiev préside un festival ouvert à toutes les tendances, L'Automne à Moscou. Des compositeurs condamnés par le régime y sont joués. En 1990, l'Union de compositeurs représentée par Boris Tchaïkovski veut imposer ses préférences dans l'élection des nouveaux responsables de la section consacrée à la musique de chambre, écartant les opposants à la tête desquels on retrouve Denisov. Un groupe indépendant se crée, présidé par ce dernier, reprenant le nom de l'Association pour la musique contemporaine qui avait existé de 1924 à 1931 avant d'être supprimée par le pouvoir soviétique. Afin de disposer de moyens d'action sans devoir dépendre du bon vouloir de l'Union, l'Ensemble de musique contemporaine de Moscou est fondé en mars 1990 par Youri Kasparov. Il se produit en Russie et à l'étranger interprétant notamment des œuvres de Denisov.

Denisov a intégré dans ses compositions des éléments issus des chants populaires, des modes anciens et des rythmes caractéristiques des danses traditionnelles russes, bien que de manière très abstraite et modernisée. Sa musique révèle aussi l'héritage spirituel d'un monde athée. L'influence de la musique orthodoxe russe est présente et traitée de manière non traditionnelle. La dimension religieuse se glisse au travers de textes latins liturgiques. La musique de film, enfin, montre une facette différente de Denisov. Il s'y affranchit des contraintes imposées par le réalisme socialiste, expérimente tout en restant accessible au grand public et déploie une musique légère, lyrique ou ironique, influencée par le jazz ou évoquant parfois les grandes partitions hollywoodiennes des années 1940-50.

Prenant une position éthique, Denisov a toujours refusé des propositions qui le mèneraient vers une émigration prolongée. S'il comprend les motifs de départ de certains musiciens, il s'inquiète néanmoins de leurs conséquences pour l'avenir de la vie musicale russe. Il nourrit une admiration profonde pour la France, sa langue et sa culture, et met en musique des poèmes de Baudelaire (*Chant d'automne*, 1971) et des textes de Boris Vian (*La Vie en rouge*, 1973) notamment. Ce n'est qu'en 1994, après un grave accident de voiture, qu'il s'installe en France où il continue à créer jusqu'à sa mort en 1996. Il devient citoyen d'honneur de Paris et est décoré de la Légion d'honneur. À l'occasion de l'inauguration du nouvel Opéra de Lyon en mai 1993, Denisov se voit confier le délicat travail d'orchestrer l'opéra *Rodrigue et Chimène* que Debussy avait laissé inachevé sous la forme d'une partition chant et piano.

Thomas Thisselin

Illustrations : 1. Edison Denisov (à gauche) avec Irina et Alfred Schnittke à Lucerne en août 1993 - 2. Edison Denisov avec Ursula Vian-Kübler, seconde épouse de Boris Vian, lors de la création de *L'Écume des jours* à Paris en 1986



Affronter la mort grâce à l'imaginaire

Entretien avec Anna Smolar

***L'Écume des jours* est un roman culte pour des générations. Sa découverte constitue souvent un choc émotionnel. Que représentait-il pour toi avant de te lancer dans l'aventure de cette mise en scène ? Et qu'est-il devenu pour toi depuis ?**

Avant c'était, comme pour beaucoup de personnes qui ont fait leur éducation en France, un roman lu au lycée, qui m'a fascinée par ses images, sa poésie, sa floraison de métaphores, de suggestions et de symboles, et dont il m'est resté une impression de couleurs, d'acidité, d'extravagance, d'humour, mais aussi de mélancolie. Puis je n'y suis pas revenue pendant 30 ans. Ma perception est différente aujourd'hui car ma conception des relations humaines et de nos rôles culturels a changé. Radicalement. Je porte sur les choses un regard plus critique et plus conscient. Ce qui me frappe le plus dans l'œuvre de Boris Vian et dans ce roman en particulier, c'est le sens implicite lié à la manière de raconter les histoires – et aux choix que nous faisons.

Lorsque le compositeur Edison Denisov a lu le roman, il s'est immédiatement identifié à son héros : « Colin, c'est moi ». Penses-tu que Boris Vian s'identifiait aussi à Colin ? Et toi, pourrais-tu dire : « Colin, c'est moi » ?

Colin est fascinant car son histoire est un voyage initiatique radical. Il est d'abord assez frivole, guidé par le plaisir de vivre, la joie, l'attirance pour les femmes, peut-être aussi pour les hommes. Puis il expérimente ce que beaucoup d'entre nous connaissent un jour : la maladie et la souffrance de nos proches. C'est l'itinéraire d'un

enfant gâté, confronté à la douleur. Il mûrit, mais pose aussi la question de ce qu'est un adulte responsable. Au début, Colin est riche et n'a pas à gagner sa vie. Puis, pour soigner Chloé, il fait face à quelque chose qu'il a en horreur : le travail. La critique de la servitude par Colin est extravagante, un peu naïve, mais intéressante. Ici, la soumission au système définit les « vies immondes », comme les nomme Constance Debré. La maturation de Colin est très universelle, je peux m'y reconnaître. Mais Colin, ce n'est pas moi du tout ! Je me sens très proche de Chloé, en partie parce que je pense à elle depuis un an.

On pourrait voir Chloé non seulement comme une invention de Vian, mais aussi comme une invention de Colin. Pour toi, qui est-elle ?

Dans ma première lecture de *L'Écume des jours*, Chloé semblait être une figure de cire, un artefact qu'on regarde, qu'on modèle, qu'on définit, qu'on commente, qu'on juge. Elle était aussi un miroir, fruit du narcissisme de Colin puisque née de ses rêves, de ses fantasmes, de ses désirs : « Demain je veux rencontrer une femme habillée ainsi, dont je tomberai amoureux. » Mon grand dilemme était : comment raconter *L'Écume des jours* sans en reproduire le *male gaze* ? Je ne dis pas que Boris Vian est misogyne, je pense qu'il adopte le code d'une certaine époque dans sa façon de raconter les relations entre les hommes et les femmes. *L'Écume des jours* s'appuie sur la figure du *boys' club*. Colin, Nicolas, Chick et les souris sont ce *boys' club* qui définit le monde.

Colin est pourtant aussi l'opposé des clichés virilistes : sentimental, délicat, il a horreur du travail et il rêve à l'amour, comme la princesse d'un conte attendant la rencontre amoureuse pour se réaliser...

Tout à fait. D'autant que Vian est un auteur queer au sens où cette binarité n'est qu'apparence. C'est une façade qui cache tout un monde non binaire fascinant, entre animaux et humains, entre femmes, hommes ou personnages plus ambigus.

Pour revenir à Chloé, elle est dans le roman une projection imaginaire de Colin. Dans la partition de Denisov, elle se développe davantage par la musique. Quelle place occupe-t-elle chez toi ?

Denisov crée un espace pour Chloé, mais au troisième acte elle est muette, elle disparaît. Quand je pense à Josefín Feiler qui va incarner Chloé, je me dis : « Quel dommage, on n'entendra plus sa voix pendant tout le troisième acte ! » Mais on la verra, elle restera centrale pour s'opposer à l'idée que Chloé n'est qu'un fantasme de Colin. Pour moi, c'est presque l'inverse : mon point de départ est Chloé, une jeune femme d'aujourd'hui, malade, en couple avec une autre femme. Toute l'histoire naît d'un élan vital, du besoin de prolonger la vie le plus possible, par le mouvement, la danse et, bien sûr, la musique. Elle est clouée au lit, mais grâce à l'imaginaire, elle trouve un exutoire. J'envisage *L'Écume des jours*, dès le début, comme une trajectoire de la maladie. C'est le voyage initiatique de Chloé qui invite Colin dans son histoire.

Mais quelle trajectoire partagent-ils réellement ? Cheminent-ils ensemble ou leurs routes ne font-elles que se croiser ? Et cette soif de vivre si intense chez Chloé, correspond-elle à l'idéal amoureux qu'espère Colin ?

C'est une des questions qui m'intéressent le plus et j'attends la présence de nos chanteurs, Cameron Becker et Josefín Feiler, pour y répondre. Je crois que l'essentiel se déroulera dans le regard et la capacité à voir l'autre : les scènes où Chloé observe Colin, et vice versa. J'attends notamment le regard de Chloé sur la scène de trahison, lors du rapprochement entre Colin et Alise. Quelle est la capacité de Chloé à accepter cet événement dans la vie de Colin ? Évidemment, quand on est jeune, on désire l'amour, ses expériences, ses émotions fortes. D'ailleurs, plus vieux aussi on le désire, on en a besoin. C'est agréable, mais c'est aussi une drogue. Ce qui m'importe, c'est le moment où l'on transforme ces émotions fortes et addictives en quelque chose de plus profond, dans le rapport à l'autre mais aussi à soi-même.

Ici, la maladie permet d'intensifier l'amour pour la vie. Je pense aussi à la relation entre Chloé et la souris, sa partenaire dans notre version, qui est pour moi une relation très vraie entre deux personnes intimes, confrontées à la peur, à la tristesse énorme de savoir que la vie touche à sa fin. Malgré tout, elles continuent de vivre. C'est ainsi que commencera notre opéra : elles se lèvent le matin et boivent un café ensemble.

Chez Vian, la souris fait partie du *boys' club*. Chez toi, il y a un déplacement. Comment, dans ton interprétation, ce personnage passe-t-il du côté de Chloé ?

Il y a chez Vian une forme d'émancipation dans la figure animale : on aborde l'être humain à travers la présence d'animaux. Cela nous libère d'une dimension terre-à-terre. La souris, jouée chez nous par l'actrice Małgorzata Gorol, est la façon la plus claire de déplacer notre perspective. Elle est comme un cheval de Troie dans l'histoire de Colin et elle incarne en un sens le cœur de Chloé. Elle deviendra ensuite un pont entre Chloé qui s'approche de la mort et Colin qui plonge dans l'aventure afin de sauver Chloé. Je veux montrer Chloé dans une relation double, franchissant les frontières de son imaginaire amoureux et embrassant toute l'existence. Ce qui est très douloureux dans l'expérience de la maladie, c'est aussi l'immobilité. La souris est le personnage en mouvement par excellence. Elle est d'abord la compagne de Chloé, mais elle devient un prolongement de son corps, en exploration dans cet univers fantaisiste.

C'est un univers qui, chez Vian, a aussi une dimension monstrueuse, avec des irruptions de violence inattendues – comme le carnage sur la patinoire. Qu'est-ce que cette violence traduit ou refoule ?

Je situe cette violence dans le paysage subjectif de Chloé. Bien sûr, chez Vian, c'est une analyse de la réalité : une perception de la souffrance du monde, de sa violence absurde, d'un certain système d'esclavage. Cela équilibre d'ailleurs le côté édulcoré du paysage. La violence et le monstrueux indiquent que tout n'est ici qu'une expérience subjective, engouffrant les autres personnages dans le tourbillon émotionnel de Chloé. Chick meurt, les policiers attaquent, Alise, proche de la folie, déclenche un incendie. C'est le paysage intérieur de quelqu'un qui souffre et qui veut aller vers sa fin. Ce qui implique le courage de se confronter à la mort – et à ce qu'est la vie : ici et maintenant. Ces moments d'étrangeté, inquiétants parce que le monstrueux surgit sans raison dans un cadre apparemment inoffensif, cela touche à une certaine vérité de notre existence.

La métaphore florale rend la maladie séduisante. Du nénuphar, on ne voit souvent que la fleur posée à la surface de l'eau, dans la lumière. Il y a pourtant une partie invisible qui développe ses ramifications sous l'eau, dans les profondeurs sombres. Ces deux aspects du nénuphar sont-ils complémentaires ?

Absolument ! Parce que c'est précisément une définition de l'existence : il y a la surface, les apparences, les personas, les masques, et puis il y a tout l'héritage sous-jacent, l'ADN, l'inconscient, ce qu'on tente de refouler dans nos caves et nos greniers. Mais c'est une unité absolue. La santé mentale implique, je crois, l'acceptation de cette zone d'ombre et de ces ramifications profondes qu'on voudrait oublier. Pourtant, on sait tous qu'on transporte nos bagages de boue et de merde. Cette image du nénuphar interroge car, bien qu'elle annonce la souffrance et la mort, on n'en retient que la beauté. Et c'est une problématique importante pour les artistes visuels, scénographe et vidéaste, qui participent à ce spectacle : comment évoquer la beauté en restant critique sur le désir de s'y engouffrer ? L'esthétique de Vian est attirante. Mais notre travail implique d'y résister.

Dans le roman, la corporéité de Chloé est totalement gommée. Séduisante, elle est à la fois évanescence et enfantine. Malade, elle semble s'évaporer au fil du roman. Comment amènes-tu le corps sur scène ? La corporéité des interprètes et des danseurs est-elle importante pour toi ?

Quand on pose la question de la vérité, le corps est essentiel. Et merci d'évoquer le caractère enfantin de Chloé, car c'est exactement ce qui m'a dérangée dans le roman. Elle a même la dimension tout aussi inquiétante d'un ange. Denisov accentue la fascination pour cette figure désincarnée puisqu'il introduit le religieux. Pour moi, une des priorités dans la relation entre Chloé et la souris, c'est justement la physicalité du désir, de la féminité, du sexe, de la maladie – très concrètement, sans poésie ni métaphore. La souffrance est aussi dans l'humiliation du corps qui change et qu'on ne contrôle plus. La dualité de Chloé – une Chloé malade et une autre Chloé fantasmée – permettra de raconter la radicalité des changements liés à la maladie, surtout chez une personne jeune. Le sang est présent chez Vian, mais davantage lié aux animaux et aux hommes. Je veux montrer aussi Chloé dans son corps et ses fluides, la réalité du corps qui se détériore, qui souffre mais qui désire, cherche le contact et s'exprime érotiquement.



Projet scénographique d'Anna Met pour *L'Écume des jours*

La présence des danseurs rend le désir visible. Et à travers les danseurs, nous explorons la dimension queer de cette histoire : la porosité entre le masculin et le féminin, le monstrueux et l'humain. Les danseurs et l'illusionniste – qui se joint au groupe de souris et à d'autres figures étranges – révèlent l'ambiguïté mystérieuse du monde intérieur de Chloé.

Est-ce que tu mettrais en scène ce roman de Boris Vian au théâtre, sans la partition de Denisov ?

En France, oui, parce que c'est un texte culturel commun. J'aime que les canons culturels servent à déconstruire la réalité, à provoquer une réflexion sur les rôles que nous jouons et notre façon de raconter les histoires. Au théâtre comme à l'opéra, ce roman est très inspirant mais c'est aussi un piège. Ça se voit dans le film de Michel Gondry qui, je crois, est médiocre, surtout au vu de son œuvre tellement inspirante, pleine de liberté. Cette adaptation trop littérale ne fait que paraphraser l'univers de Vian. C'est donc un défi intéressant à condition de lutter contre les clichés. Je n'irais probablement pas voir un spectacle de Boris Vian créé par quelqu'un qui se dit adorateur de Vian, prosterné devant son œuvre.

Denisov a ajouté à l'œuvre une dimension religieuse, peut-être dans sa propre quête de certitudes au-delà de la finitude de la vie. Est-ce que la mort est la fin de l'amour ?

Ça dépend de comment on définit l'amour. Si on conçoit l'amour en dehors de l'égo, alors bien sûr, la mort n'est pas la fin de l'amour. Mais elle est la fin de l'amour narcissique – l'amour qui dit : « Je crois à l'individu et à sa biographie, aux monuments qu'on porte, aux grands de ce monde, à la loyauté envers nos morts. » Cela me semble aux antipodes de l'amour transcendant. Je comprends Denisov. Moi aussi je cherche des façons de transcender la peur et la perspective d'une fin, mais je les cherche plutôt dans les corps et peut-être dans la musique elle-même. La présence du prêtre, les fragments de musique liturgique, l'iconographie religieuse limitent ma capacité à ressentir cette transcendance. Elles me renvoient plutôt à des clichés ennuyeux. En introduisant le religieux, Denisov, selon moi, a trahi Vian, qui était absolument anticlérical et antireligieux. Ce n'est pas un reproche. Les artistes sont là pour trahir.

Propos recueillis par
Bénédicte Dacquin et Miron Hakenbeck

1. Théorisé en 1975 par la critique de cinéma et réalisatrice anglaise Laura Mulvey, le terme de *male gaze*, ou « regard masculin », désigne un concept selon lequel la culture visuelle est dominée par le point de vue des hommes hétérosexuels, notamment en ce qui concerne le regard porté sur les femmes et leur représentation.

Bio express

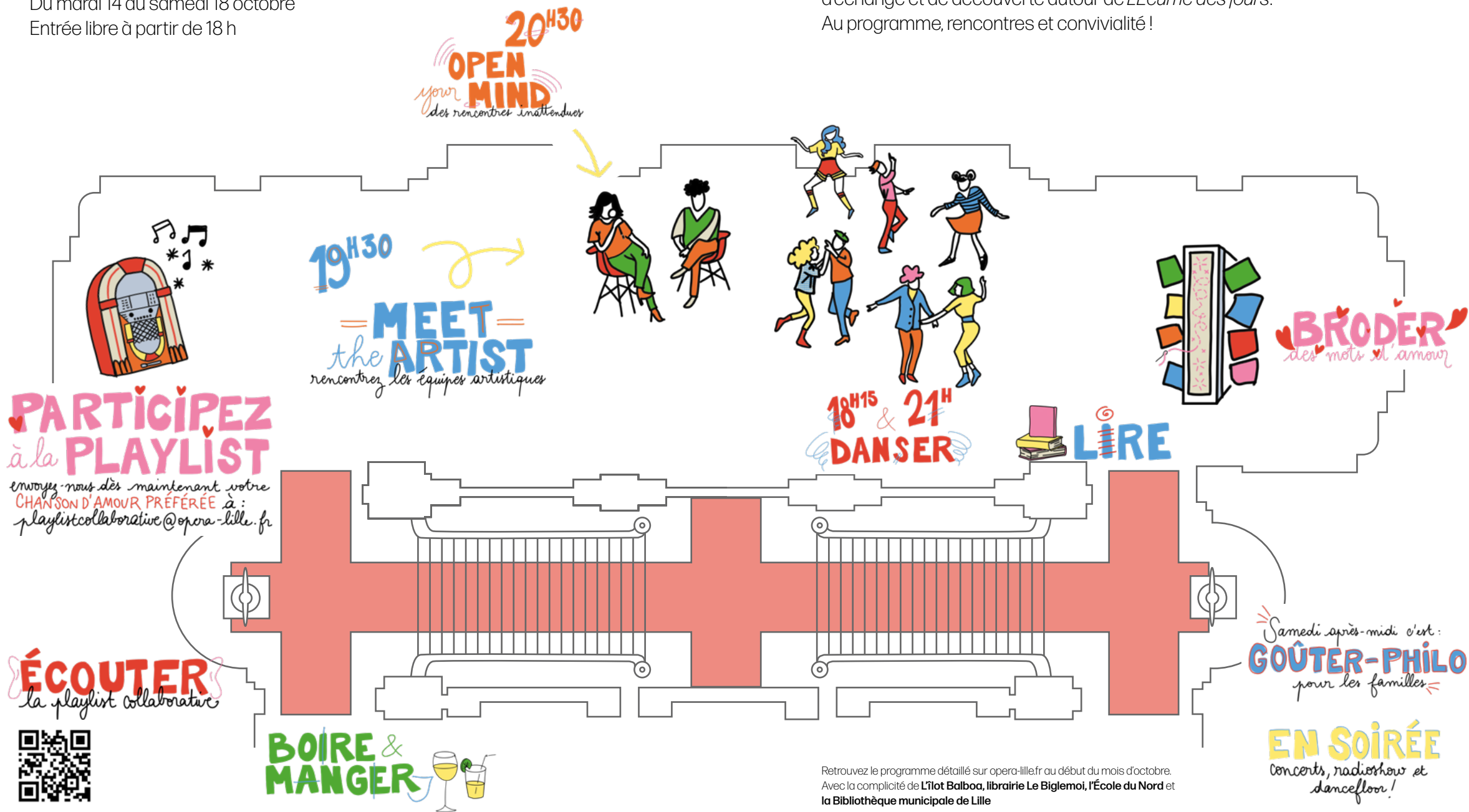
Anna Smolar est une metteuse en scène, dramaturge et traductrice franco-polonaise. Elle grandit et étudie en France, et travaille principalement en Pologne ces dernières années, dans des théâtres tels que le Nowy Teatr et le Teatr TR Warszawa à Varsovie ou le Stary Teatr de Cracovie, mais aussi en Allemagne et en Lituanie. Avec des projets comme *Halka*, elle déconstruit des mythes nationaux ; elle porte à la scène des textes contemporains d'auteurs français comme *En finir avec Eddy Bellegueule* d'après Edouard Louis et *Yoga* d'Emmanuel Carrère, mais aussi des créations originales comme *Erasmus* ou *Hungry Ghosts* au théâtre Kammerspiele de Munich. Plus récemment, elle met en scène *Orpheus*, un spectacle sur le deuil et sa dimension politique, au TR Warszawa, et un mini-opéra basé sur *Antigone à Malenbeek* de Stefan Hertmans au Théâtre dramatique de Varsovie. Multi-récompensée, elle reçoit notamment le Prix de la mise en scène pour *Melodramat* au Festival international Boska Komedia à Cracovie en 2023.

Sa musique pour une playlist amoureuse :
***Wicked Game* de Chris Isaak**

Open Week

Du mardi 14 au samedi 18 octobre
Entrée libre à partir de 18 h

Le Grand foyer se transforme et vous invite à partager des moments d'échange et de découverte autour de *L'Écume des jours*.
Au programme, rencontres et convivialité !



« Êtes-vous arrangée par Duke Ellington ? »

C'est la question de Colin à la jeune femme qu'on lui présente lors d'une soirée. En effet, le prénom de Chloé est aussi le titre d'un morceau du légendaire compositeur et chef d'orchestre big band Duke Ellington, dont la musique constitue la bande-son du quotidien phantasmagorique de Colin. Ce compliment étrange – la jeune femme lui fait la même impression qu'un standard de jazz bien arrangé – Colin lui-même le trouve idiot et le retire aussitôt. Pourtant, il s'éprend immédiatement de Chloé. Est-ce parce qu'il veut faire enfin partie du groupe des amoureux ? Ou parce que Chloé fait résonner en lui ce qu'il vénère autant que Boris Vian : les sons que Duke Ellington a su inventer avec son orchestre ?

Chloé, elle, se tait face au fait d'être la surface de projection d'un jeune homme. Et de toutes façons, on commence à danser – sur *Chloé*, évidemment, ou plutôt *Chlo-e*, ce morceau que Duke Ellington enregistra en 1940 à Chicago avec son orchestre, alors connu sous le nom de Blanton-Webster Band (du nom du contrebassiste Jimmy Blanton et du saxophoniste ténor Ben Webster), sur un disque 78 tours. Dans *L'Écume des jours* de Boris Vian, écrit en 1946, on entend ainsi un disque qui n'est plus tout frais sorti du pressage, mais qui sonne encore de façon terriblement actuelle. Citée dans la partition de l'opéra d'Edison Denisov, *Chloé* d'Ellington sonne d'une manière plus nostalgique – d'autant que les jeunes dansent juste avant sur une ligne de basse électrique funky. Mais en tant que ready-made inséré dans une partition lyrique, elle conserve, des dizaines d'années après sa création, une puissance de subversion.

Savoir d'où vient Chloé et ce qu'elle fait dans la vie ne semble d'aucune urgence pour Colin. Alors posons plutôt une autre question tout aussi intéressante : qui est Chloé dans le titre du morceau d'Ellington, qui passe du disque au roman, puis du roman à l'opéra ? Il semble que la *Chloé* d'Ellington ait bel et bien été l'étincelle à l'origine du roman. Selon ses souvenirs, Vian entend le morceau en 1943 et s'en trouve aussitôt captivé, autant par les arrangements des cuivres de Billy Strayhorn que par le jeu de Webster au saxophone ténor. Or, le morceau qu'Ellington interprète en version instrumentale, porté par les solos virtuoses de son orchestre, est en réalité bien plus ancien. Gus Kahn (paroles) et Neil Moret (musique) l'avaient écrit dès 1927. Vian avait alors 7 ans, Denisov n'était pas encore né.

Alors que Duke Ellington commence sa version par le chœur, où le trompettiste fait chanter son instrument avec une sourdine comme une bouche qui parle, l'original, quant à lui, débute par des cris adressés à Chloé. Cette introduction dessine aussitôt une scène : dans l'obscurité naissante, quelqu'un appelle une personne disparue. Puis s'installe un groove lent, et celui qui chante déclare être prêt à s'élancer dans la nuit, à travers un marécage en flammes, à la recherche de l'être aimé. Reste en suspens la question suivante : Chloé a-t-elle disparu de son plein gré, ou s'est-elle perdue dans les marais ? Peut-être a-t-elle été enlevée et réduite à l'esclavage (« No chains can bind you »). Enfin, est-elle réelle ou n'est-elle qu'un simple fantôme dans l'obscurité (« If you live, I'll find you ») ?

Empreinte de mélancolie, cette *Song of the Swamp* (Chanson du marais) – c'est son sous-titre – raconte une disparition brutale. Ce qui peut surprendre, car elle faisait partie à l'origine du répertoire d'une comédie de Broadway fortement marquée par la tradition des *minstrel shows* – une forme de divertissement où les personnages noirs étaient souvent in-

terprétés par des Blancs grimés en Noirs. Pourtant, dès sa sortie, Chloé s'est détachée de ce contexte. Des artistes noirs se la sont appropriée à leur tour et l'ont transformée, passant d'un numéro de scène pathétique à un vrai blues. En quelques années, Chloé devient un standard du jazz, que certains orchestres proposent dans des versions instrumentales, tandis que d'autres formations le réinterprètent avec chant. Des noms comme le Tracy-Brown Orchestra of Chicago, le Paul White-man Concert Orchestra et The Gotham Troubadours devaient résonner comme de véritables paradis musicaux en Boris Vian, passionné de jazz depuis sa jeunesse. Jazz qui fut pour lui, selon Gilbert Pestureau, préfacier de ses œuvres complètes, « l'oxygène et le sang ».

Que Vian ait connu le solo de piano d'Art Tatum (1928) ou la version de Benny Goodman (1937), qui fait swigner toute noirceur hors champ, reste incertain. Ce qui est sûr, c'est que l'interprétation de Louis Armstrong (chant et trompette) n'a vu le jour que plusieurs années après *L'Écume des jours*. Qu'importe : depuis qu'il était tombé amoureux de sa musique lors d'un concert au Palais de Chaillot en 1939, c'est Duke Ellington qui comptait le plus à ses yeux – ce grand maître du raffinement sonore qui faisait évoluer harmonie et couleur dans l'univers du big band.

Revenons à la scène de la rencontre entre Colin et Chloé. L'amour naît-il d'un morceau de musique, ou la jeune femme devient-elle le produit d'une imagination sonore, projetée par un désir masculin ? Le fait même que, dès le départ, des chanteuses comme Eva Taylor et Bessie Brown aient elles aussi interprété *Chloé* brouille d'emblée la répartition des rôles entre « l'aimant » et « l'aimé-e ». C'est sans doute dans cette ambiguïté que réside une part de ce qui fascine encore – quand une voix, un thème ou un solo de saxophone ténor fait résonner quelque chose de profondément intime.

Miron Hakenbeck



Écoutez quelques-unes des versions de *Chloé* mentionnées dans ce texte grâce au QR code ci-contre, et en octobre lors de l'Open Week.

Illustration : Disque original *Chloé* de Duke Ellington



Nothing Lasts Forever

Performance de Kapitolina Tsvetkova dans l'espace public

En écho à *L'Écume des jours*, l'Opéra de Lille présente la performance-installation *Nothing Lasts Forever* de l'artiste Kapitolina Tsvetkova, à découvrir dans différents espaces publics de la ville du 4 au 9 novembre.

Nothing Lasts Forever : rien ne dure éternellement. À travers la matière fragile de la mousse, les corps des performeurs se fondent dans un paysage en mutation. Nuages, souvenirs, matières molles et sons mécaniques se mêlent dans un univers poétique et absurde, évoquant la perte, la mémoire, la métamorphose et l'acceptation de l'éphémère.

Avec
Nicolas Brunelle
Inés Assoual

Gratuit / Lieux et horaires à retrouver courant octobre sur opera-lille.fr.



Bassem Akiki est à la fois compositeur et chef d'orchestre. Né au Liban, il étudie la philosophie et la musique ; il vit aujourd'hui en Pologne. Son répertoire s'étend de Mozart à la création contemporaine, avec une prédilection pour les œuvres des 20^e et 21^e siècles. Il a récemment dirigé *We Are The Lucky Ones* de Philip Venables à l'Opéra national des Pays-Bas. Il est directeur musical de *L'Écume des jours*.

Trois questions à Bassem Akiki

Quel regard portez-vous sur l'univers esthétique d'Edison Denisov ?

Edison Denisov est un compositeur très singulier. Il a vécu et travaillé en Union soviétique et sa musique s'inscrit dans une certaine tradition russe. Mais il était aussi attentif aux échos de l'Occident, avec d'ailleurs un intérêt tout particulier pour les Français – je pense à Claude Debussy, Olivier Messiaen ou encore Pierre Boulez. Toutes ces influences sont perceptibles dans ses œuvres, qui s'en nourrissent sans jamais les imiter : Denisov a créé un langage musical véritablement personnel. S'il fallait le qualifier en quelques mots, je dirais que c'est un langage raffiné, sensuel et cérébral.

Denisov considérerait *L'Écume des jours* comme sa meilleure œuvre. Qu'est-ce qui vous touche dans cet opéra ?

L'Écume des jours réussit à conjuguer une grande liberté harmonique et une extrême sensibilité poétique avec une logique interne très forte. La partition comprend des clins d'œil stylistiques à la musique baroque, au jazz, à la chanson française : les citations sont éclectiques. Pourtant, l'ensemble n'a rien d'un collage, car le passage de l'une à l'autre se fait de manière très subtile – non sans une certaine ironie parfois. Comme Denisov, je suis issu d'une famille de scientifiques et je suis passionné de mathématiques. Dans *L'Écume des jours*, je perçois cette influence des mathématiques. Non pas une mathématique froide qui produirait des for-

mules mécaniques, mais une mathématique sensible, presque invisible, qui permet de construire une architecture musicale dans laquelle les scènes s'enchaînent, les motifs se transforment. Il en résulte quelque chose de très élégant.

Vous avez suivi une scolarité en français au Liban. Connaissez-vous le roman de Boris Vian ?

J'ai lu *L'Écume des jours* lorsque j'étais adolescent. Pour passer d'un roman à un livret d'opéra, il faut nécessairement réduire et c'est un exercice particulièrement délicat. Denisov le fait remarquablement bien : son livret dessine une ligne dramaturgique cohérente et sa musique parvient à rendre palpable l'univers surréaliste de Boris Vian. Denisov nous raconte cette histoire avec beaucoup de sincérité, sans chercher à impressionner par de grands effets dramatiques. Au contraire, on retrouve dans son opéra l'essence du texte originel, c'est-à-dire une extrême fragilité, une incroyable inventivité et certaine dose d'humour. Je vais diriger cette œuvre pour la première fois à Lille et je suis impatient de travailler avec les musiciens. C'est une grande chance pour nous tous de plonger dans cette partition vraiment technique mais surtout très riche et pleine d'émotion.

Propos recueillis par **Bruno Cappelle**

Sa musique pour une playlist amoureuse :
Ne me quitte pas de Jacques Brel



« Une pièce onirique »

Entretien avec Cameron Becker

***L'Écume des jours* est un roman très populaire en France, davantage que l'opéra qu'en tire Edison Denisov. En tant qu'interprète de Colin, découvres-tu ton personnage par la musique ou par le texte ?**

Pour aborder une œuvre aussi abstraite et surréaliste, je pense qu'il faut savoir se lancer. Conceptualiser un personnage ne mène pas à grand-chose. Il s'agit de trouver quelques éléments spécifiques permettant de le saisir très concrètement : sa façon de bouger, de parler, d'agir et d'interagir. C'est là que se construit le cœur du personnage.

Concernant les sources, il me semble que c'est d'abord le texte qui permet ce travail. C'est là que l'on apprend ce que le personnage dit, fait, son rôle dans l'histoire, qui il est. Pour *L'Écume des jours*, je travaille la langue et la prononciation avec un professeur de littérature française, ici, à Kansas City. Je pars donc du livret et je commence par dire le texte, sans musique. Je le répète jusqu'à ce qu'il soit parfaitement fluide. Puis, j'y intègre le rythme et les notes. La musique et le texte ont beau sembler distincts, ils sont inextricablement liés pour comprendre le personnage. Peut-être que la musique lui donne ses nuances, alors que le texte pose davantage ses fondations. Mais au bout du compte, même si je commence par le travail sur les mots, c'est l'écriture musicale qui détermine ce qui sera souligné, accentué. En définitive, c'est la musique qui tranche.

Colin tombe amoureux de Chloé parce qu'elle lui évoque une chanson : elle apparaît d'abord comme le morceau de jazz qui lui donne son nom. L'imagi-

naire occupe donc une grande place dans le rapport entre les personnages. Qui sont, pour toi, Colin et Chloé ?

De prime abord, l'histoire adopte le point de vue de Colin qui imagine son histoire d'amour avant qu'elle ne se produise. Dans notre production, ce sera différent car la metteuse en scène Anna Smolar souhaite développer la perspective de Chloé. J'essaye donc déjà de répondre à la question : comment est-ce que je perçois mon personnage tel qu'Anna l'a imaginé ? Pour moi, Colin n'est pas toujours un personnage très sympathique. Je le trouve parfois un peu superficiel dans son rapport au monde, aux ouvriers, et même à Chloé. Il a aussi d'autres facettes. Il est jeune et un peu naïf, mais même s'il dit des bêtises, il a des qualités dans ses relations avec ses proches : son amitié sincère avec Chick, sa bienveillance envers Nicolas, et le fait qu'il abandonne tout pour Chloé. En tant qu'interprète de Colin, je dois me concentrer sur ces aspects. Les spectateurs découvriront par eux-mêmes les autres éléments de l'histoire.

Concernant Chloé, je pense qu'elle voit ou recherche peut-être en lui un homme bienveillant, prêt à se sacrifier par amour, physiquement, mentalement, émotionnellement – ce qu'il fait. Comprendre cette histoire comme une vision de Chloé me semble cohérent, car cela donne du sens à cet enchaînement étrangement rapide : la rencontre suivie aussitôt du mariage, puis la maladie et, l'instant suivant, la fortune engloutie et la pauvreté... On dirait le récit d'un rêve. Tout cela exprime peut-être l'imaginaire ou les aspirations de Chloé. Certains éléments, dans ce que Colin dit ou

fait, pourraient être des échos de relations déjà vécues, d'expériences passées, incluant par moments certains traits qu'elle n'aime pas chez les hommes. Cela éveille aussi ma propre imagination. Par exemple, lorsque Colin peste contre les ouvriers, il m'évoque moins un jeune amoureux qu'une figure paternelle un peu pénible. Tout cela peut être vu comme la séquence d'un rêve où différentes choses s'imbriquent. On se demande où est la frontière entre les relations antérieures et la relation présente. Voilà pour ma propre vision.

Mais j'aime avoir l'esprit très ouvert en arrivant en répétition. Je fais en sorte d'avoir suffisamment travaillé mon rôle, afin d'être pleinement disponible à la vision du metteur en scène. Pour moi, la metteuse en scène a été engagée pour livrer sa vision de l'œuvre. C'est à elle qu'il revient d'interpréter *L'Écume des jours*. Certains chanteurs se forgent leur propre idée de leur personnage et veulent imposer leur vision des choses. Mais on peut interpréter un rôle de mille et une façons, et notre métier consiste à suivre la vision du metteur en scène. Le seul cas où je m'imaginerais intervenir serait celui où, après un travail déjà avancé dans l'élaboration d'un rôle, quelque chose me semblerait en complète contradiction avec les indications données et ne correspondrait plus au personnage construit. La partie la plus ardue du travail est de comprendre ce qui est attendu et de trouver comment y répondre. Ici, ma mission consiste à saisir comment Anna voit Colin et à incarner cette vision en la rendant aussi réelle que possible.

Tu viens de le souligner : dans le roman comme dans le livret d'opéra, l'histoire semble constamment liée au monde du rêve. Comment la partition de Denisov traduit-elle cela ?

Deux éléments rendent cette pièce onirique à mes yeux. Tout d'abord, le vibraphone qui produit un son et une atmosphère très éthérés. Ensuite, Denisov a recours à des éléments musicaux disparates pour créer ce monde multiple : la musique expérimentale du début du 20^e siècle, d'inspiration surréaliste et sérieuse, le jazz, les chants orthodoxes, certains éléments de *Tristan et Isolde*... Tout cela donne l'impression que l'histoire se déroule dans un rêve.

***L'Écume des jours* mentionne des villes emblématiques du jazz américain : Chicago, La Nouvelle-Orléans, Memphis, Davenport. Vian ne les a pour-**

tant jamais visitées. Que penses-tu de cette culture jazz américaine fantasmée ?

Je ne pense pas qu'elle soit fantasmée. Elle l'est par Vian car il n'a pas vécu ici, mais cette culture jazz est bien réelle, tout en prêtant au fantasme. À Kansas City, nous avons Charlie Parker, un trompettiste très célèbre qui est né et a grandi ici. La ville était un haut lieu du jazz en raison de sa situation géographique, sur la route menant du Sud à Chicago. La scène jazz y est donc très dynamique. Je la redécouvre aujourd'hui, après avoir vécu en Autriche et en Allemagne pendant 17 ans. Récemment, je suis allé dans un club de jazz qui joue de 16 h 30 à 3 h du matin, tous les soirs de la semaine. En sirotant un cocktail, j'observais un guitariste sur scène – je joue moi-même de la guitare – et je me suis fait la remarque qu'il avait l'air d'un personnage de roman. Il avait au cou une cravate démodée, dans un piteux état, mais qui est sans doute un peu son costume de scène. En regardant ses mains, ses doigts usés à force de jouer, j'essayais d'imaginer son histoire, son cadre de vie, tout ce genre de choses. Il ne s'agit que d'un membre d'un groupe dans une des nombreuses boîtes de jazz à Kansas City – et il y a encore La Nouvelle-Orléans, Chicago, New York, etc. Je comprends donc parfaitement en quoi ces endroits ont nourri l'imaginaire de Vian. Ce sont des lieux incroyables, même pour moi qui ai grandi ici. Rien de tout ça ne m'est étranger, ce musicien que j'évoquais habite peut-être à 15 minutes de chez moi. Et pourtant, cela me fascine. Alors j' imagine pour Vian ! Avant d'accepter le rôle, j'adorais déjà le jazz. Cet aspect de la pièce m'a d'autant plus emballé.

Propos recueillis par **Bénédict Dacquin**

Bio express

Cameron Becker est diplômé du Mozarteum de Salzbourg et de l'université de l'Arizona. D'abord membre de la troupe lyrique du Théâtre de Ratisbonne, il intègre ensuite celle du Théâtre de Karlsruhe jusqu'en 2021. Parmi ses engagements récents figurent Tamino dans *La Flûte enchantée* et *Pulcinella* de Stravinski à Rome, le peintre dans *Lulu* de Berg et *Le Paradis et la Péri* de Schumann à Vienne, ou encore Walther dans *Tannhäuser* et Bob Boles dans *Peter Grimes* de Britten à La Fenice. Au cours de la saison 2025-26, il sera notamment Erik dans *Le Vaisseau fantôme* à l'Opéra de Leipzig.

Sa musique pour une playlist amoureuse :
Lovely Day de Bill Withers



Nénuphar, la fleur du mal ?

Dans *L'Écume des jours*, Chloé meurt de la présence d'un nénuphar dans ses poumons. Si la symbolique macabre que Boris Vian attribue à la plante aquatique peut surprendre, la maladie et sa manifestation physique s'inscrivent néanmoins dans une certaine tradition artistique.

Quand l'opéra aimait les maladies pulmonaires

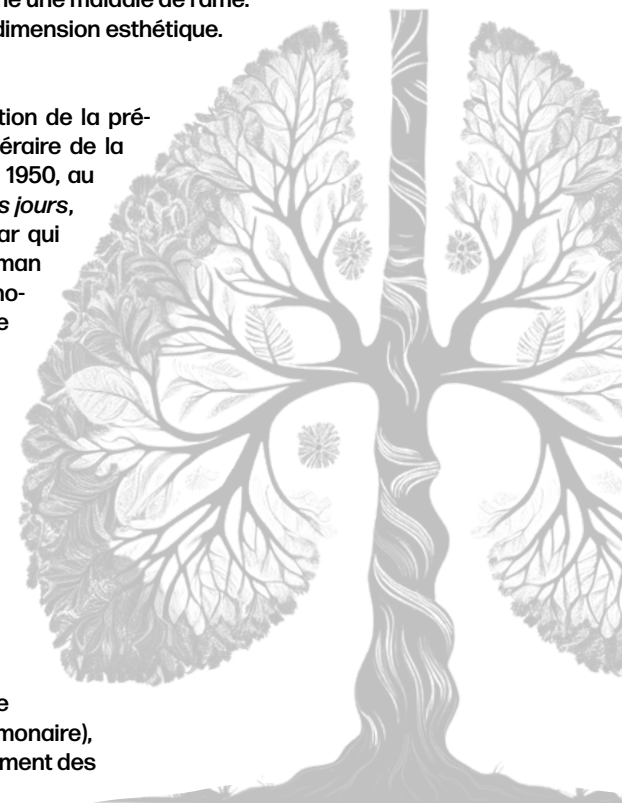
Quiconque s'intéresse au sort des femmes dans les œuvres lyriques aura noté qu'une véritable épidémie de tuberculose frappe les sopranos au 19^e siècle. Elle n'épargne ni Violetta chez Verdi (*La Traviata*), ni Antonia chez Offenbach (*Les Contes d'Hoffmann*), ni Mimi chez Puccini (*La Bohème*). Autant d'héroïnes issues de la littérature romantique, qui doivent respectivement leur tragique destin poitrinaire à Alexandre Dumas fils (*La Dame aux camélias*, 1848), Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (*Le Conseiller Krespel*, 1819) et Henry Murger (*Scènes de la vie de bohème*, 1851).

Qu'on la nomme phthisie, peste blanche ou consommation, la tuberculose pulmonaire est connue depuis l'Antiquité et frappe durement l'Europe jusqu'au milieu du 20^e siècle - le premier antibiotique date de 1944. D'ailleurs, elle sévit encore sous la plume d'écrivains comme Thomas Mann (*La Montagne magique*, 1923), Georges Simenon (*Le Long Cours*, 1936) ou Roland Cailleux (*Une lecture*, 1949). Toutefois, c'est bien au 19^e siècle que la maladie atteint son apogée avec une mortalité très importante. Il est donc logique qu'elle « contamine » particulièrement les arts de cette époque.

La tuberculose, florale et romantique

Mais si la tuberculose inspire autant les auteurs romantiques, c'est qu'elle véhicule une image plus noble que la peste et surtout moins honteuse que la syphilis (ou grande vérole) favorisée par une conduite alors considérée comme immorale. Elle présente aussi l'avantage de tuer lentement, permettant à la dramaturgie de se déployer au rythme des phases de rémission et de dégradation. En outre, elle sévit proprement, c'est-à-dire sans enlaidir ses victimes. Au contraire : des symptômes tels que la pâleur, la minceur extrême et le regard fiévreux sont autant de caractéristiques de l'idéal romantique teinté de « mal de vivre ». Amour et tuberculose font donc bon ménage dans la littérature du 19^e siècle. À tel point que le philosophe Georges Gusdorf écrit dans *L'Homme romantique* (Payot, 1984) : « Avec le romantisme, l'atteinte au poumon est considérée comme une maladie de l'âme. La mort des tuberculeux prend ainsi une dimension esthétique. C'est une mort magnifique. »

En toute logique, suivant l'évolution de la prévalence des pathologies, l'attractivité littéraire de la tuberculose décline à partir des années 1950, au profit du cancer. En 1947, dans *L'Écume des jours*, c'est la croissance d'un étrange nénuphar qui affecte les poumons de Chloé. Dans ce roman empreint de surréalisme, la fleur métaphorique peut tout aussi bien symboliser l'une ou l'autre maladie : la plante aquatique est connue pour être aussi envahissante que le cancer est invasif, tandis que les symptômes physiques que présente la jeune femme évoquent ceux des tuberculeux. Si rien ne permet au lecteur de trancher ce point avec certitude, il est intéressant de noter que la tuberculose est parfois qualifiée de « maladie florale », peut-être en écho à l'arbre bronchique dont la structure ressemble à des ramifications végétales. De son côté, la nature voit fleurir au printemps une plante vivace nommée *Pulmonaria* (pulmonaire), utilisée depuis le Moyen Âge dans le traitement des pathologies respiratoires.





Enquête en eaux troubles

Mais revenons au nénuphar : pourquoi Boris Vian associe-t-il cette fleur si majestueuse et délicate à la terrible maladie qui emporte Chloé ? L'auteur n'a jamais livré son secret, mais rien n'empêche d'élaborer quelques hypothèses. Rappelons pour commencer que le nénuphar est originaire des marécages. Ainsi, dans notre région, on le rencontre encore à l'état sauvage dans les marais de Guînes et de Saint-Omer, ou encore dans les fossés de la Citadelle de Lille. Or, Boris Vian choisit le prénom de Chloé en référence à l'air éponyme de Duke Ellington, sous-titré *Song of the Swamp* (Chanson du marais) – on pense ici à la Louisiane, tant pour ses bayous que pour son jazz Nouvelle-Orléans si cher à l'écrivain. L'héroïne est ainsi liée au marécage, berceau naturel du nénuphar. Mais pour que la plante s'épanouisse, encore faut-il que l'eau soit à la fois stagnante et non polluée. C'est ainsi par exemple que la présence du nénuphar est observée par les scientifiques pour les renseigner sur la qualité des milieux aquatiques. Or, Boris Vian dépeint la jeune femme comme douce, fragile... et pure, toute concrétisation physique de l'amour entre Colin et Chloé étant soigneusement érudée dans le roman. D'ailleurs, une certaine tradition remontant à Pline l'Ancien a longtemps attribué au nénuphar des effets anti-aphrodisiaques. En Allemagne et dans certaines régions d'Europe centrale, il existe une autre croyance populaire selon laquelle cueillir et amener chez soi un nénuphar constitue une offense aux esprits aquatiques et attire le malheur.

La dernière piste nous est proposée par Grégoire Bouillier. Dans *Le Syndrome de l'Orangerie* (Flammarion, 2024), l'écrivain relate la crise d'angoisse que déclenche chez lui la contemplation des *Nymphéas* de Monet au musée de l'Orangerie. Intrigué par sa propre réaction, il entreprend une vaste enquête pour en comprendre l'origine. Explorant la vie et l'œuvre du peintre, il aboutit à l'hypothèse que les *Nymphéas* sont imprégnés de la présence de la mort. Celle des amis de Monet, de son fils Jean, mais surtout de sa première épouse, Camille Doncieux, emportée à l'âge de 32 ans par un cancer de l'utérus. Faisant lui-même le parallèle avec le nénuphar de *L'Écume des jours*, l'auteur conclut ainsi : « Les nymphéas sont vraiment une saloperie. Ils sont bel et bien la mort fardée des couleurs de la beauté. »

Retour en grâce

Difficile pourtant de rester insensible au charme du nénuphar, dont la symbolique est bien différente et nettement plus positive dans les cultures extra-occidentales – pureté divine dans l'Égypte antique, « lait des femmes » chez les Dogons du Mali, éveil spirituel dans le bouddhisme, etc. La contemplation des fleurs gracieuses flottant sur les eaux calmes provoque chez beaucoup un sentiment de sérénité. Chacun pourra faire sa propre expérience en allant découvrir les bassins récemment restaurés du Jardin des Plantes de Lille, où fleurissent à la belle saison le *Nuphar lutea* (nénuphar jaune) et le *Nymphaea alba* (nénuphar blanc), tous deux historiquement présents dans les zones humides lilloises, mais aussi une trentaine de variétés horticoles soigneusement cultivées par les jardiniers municipaux.

Bruno Cappelle



Dans un saisissant paysage de glace, un navire est prisonnier des eaux polaires. Ses coordonnées GPS - S 62° 58', W 60° 39' - indiquent une position au large de l'île de la Déception. Paniqués, les passagers tentent de survivre dans cet environnement hostile.

Quand un performeur interpelle le metteur en scène, le drame laisse place à une autre réalité : celle des artistes qui créent la pièce à partir de rien, comme échoués au milieu d'une page blanche. La recherche de vérité et d'émotions authentiques les pousse à dépasser leurs capacités. Les journées sont longues, les conditions éprouvantes. La tentative de survie de l'équipage devient une tentative de survie au processus artistique. Et paradoxalement, pour les interprètes qui ont sacrifié leur vie pour leur art, quitter la scène ne s'envisage pas sans douleur.

Après *Triptych* et *Didon et Énée* en 2021, l'Opéra de Lille retrouve l'univers instable et l'esthétique hyperréaliste de *Peeping Tom*. Aux confins de la danse et du théâtre, de la fiction et de la réalité, cette impressionnante production de la compagnie belge interroge, à travers des images fortes, les limites de la création et la fragilité de l'existence.

S 62° 58', W 60° 39'

Peeping Tom / Franck Chartier

Franck Chartier concept et mise en scène
Yi-Chun Liu, Peeping Tom chorégraphie
Raphaëlle Latini conception sonore et arrangements
Justine Bougerol, Peeping Tom scénographie
Tom Visser conception lumières
Jessica Harkay, Peeping Tom costumes
Yi-Chun Liu, Louis-Clément da Costa assistants artistiques
Imogen Pickles assistante scripte
Thomas Michaux assistant artistique technique
Filip Timmerman création technique et accessoires

Chey Jurado, Lauren Langlois, Yi-Chun Liu, Sam Louwyck, Romeu Runa, Dirk Boelens création et performance

Merci à Marie Gyselbrecht pour la création et l'interprétation du personnage de Marie « Mimi », avec l'aide d'Eurudike De Beul

vendredi 21 novembre 20 h



samedi 22 novembre 18 h



dimanche 23 novembre 16 h



Durée

+/- 1h 45 sans entracte

Tarif B

cat. 1 - 39 €

cat. 2 - 29 €

cat. 3 - 22 €

cat. 4 - 10 €

cat. 5 - 5 €

Tarifs réduits, pass et abonnements p. 82-84



Dispositif d'aide à l'écoute

Accessibilité p. 86

Avec vous

Des rendez-vous pour échanger avec les artistes et découvrir les œuvres autrement !
 p. 77

Note

L'éclairage scénique comprend des effets stroboscopiques.

Dans le studio, lors d'une création, tout est possible.

Nous avons une liberté totale, aucun jugement sur ce que nous vivons, car ce sont nos personnages qui jouent, pas nous. Nous pouvons souffrir, être heureux, aimer, être capables des plus grandes violences, être, pour un temps, des tyrans, de vrais criminels. Il s'agit de creuser au plus profond de la nature humaine, à la recherche d'une histoire, d'un personnage. C'est une recherche que nous entreprenons ensemble.

Chaque créateur a ses propres moteurs inconscients pour créer. Enfants, nous avons peut-être vu, assisté à des images ou même vécu des situations marquantes, choquantes qui se sont inscrites dans notre mémoire comme un tatouage. Pour moi, par exemple, avec le temps, je pense que mon moteur principal de création est le souvenir d'un geste bref de quelques secondes que j'ai vu à table, avec mes yeux d'enfant : une claque que mon père a donnée à ma mère. Cette violence, comparable à rien de ce que j'avais pu subir moi-même, m'est apparue pire encore que les claques que j'ai reçues. Toute ma vie, j'ai essayé de véhiculer cette violence sur scène. J'ai voulu la retranscrire, la dépeindre avec comme angle celui des vio-

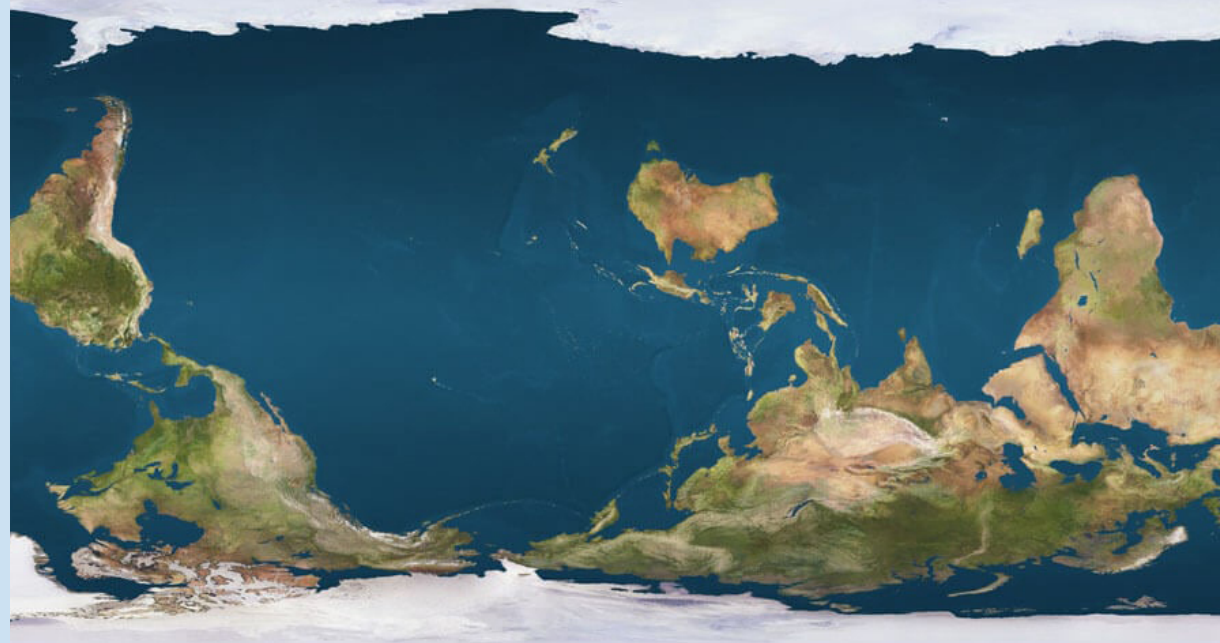
lences faites aux femmes. Ce n'est peut-être pas grand-chose, mais il me semble que dans la douleur tout est relatif : chacun et chacune, à sa manière, vit des expériences traumatisantes et tente de les extérioriser.

Dans cette pièce, nous essayons de les exorciser sur scène. Et ainsi, nous délivrer de nos propres démons. À travers les créations, et en travaillant en collaboration avec d'autres artistes, je me suis rendu compte que nos douleurs nous constituent. Elles font partie de nous. J'ai réalisé que ni les douleurs ni les traumatismes qui les génèrent ne sont quantifiables : il n'y a pas de règles pour vivre et éprouver ce qui fait mal.

Après toutes ces années à créer, et toujours guidé par cette même violence intérieure qui vit autour de moi, j'avais envie de partager cette question avec d'autres. Et ainsi, leur offrir un espace pour s'interroger. En d'autres termes : ouvrir une brèche et les inviter à un dialogue.

Comme le mentionne Romeu Runa dans la pièce : « J'aurais pu être un criminel, je suis un artiste. »

Franck Chartier

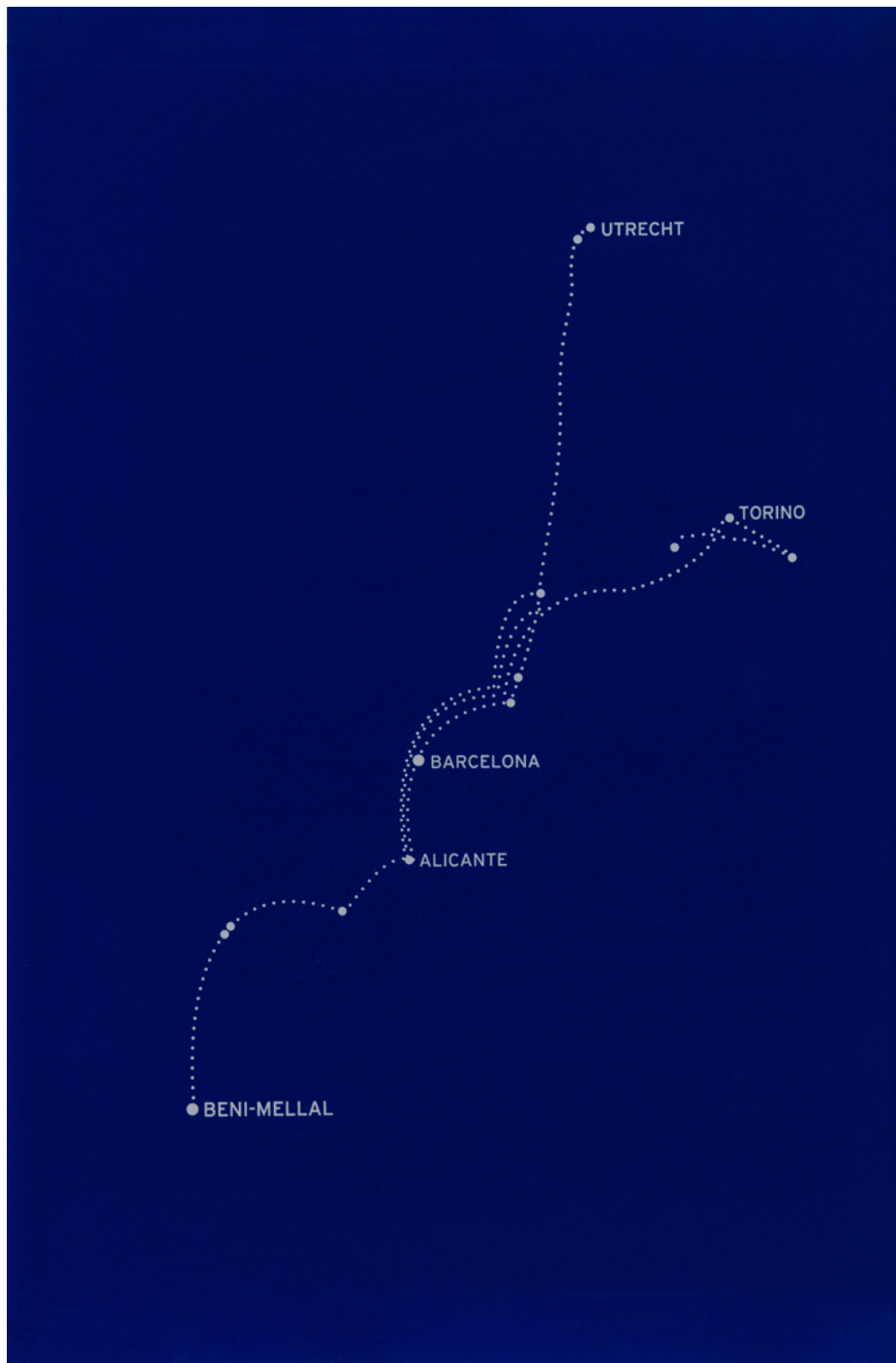


Peeping Tom : la carte mentale

Renvoyant à un point géographique précis, S 62° 58', W 60° 39' pose la question du lieu. Dans l'Antarctique, un équipage est bloqué sur l'île de la Déception. La pièce convoque les registres : elle puise dans le film catastrophe survivaliste, puis dresse un huis-clos glissant aux frontières de la télé-réalité d'enfermement. À la fiction succède le plateau de théâtre, lieu d'analyse introspective, exploration des zones les plus sensibles de la psyché. Mais ouvrir sa cartographie intérieure à la quête artistique, c'est rendre son espace vital disponible à la domination. Aux antipodes du cadre paradisiaque, l'île offre alors une tentation : celle d'un cannibalisme symbolique, point et idée fixes ancrés au tréfonds de chacun.

Brouiller les cartes

Peinte sur les parois de la grotte de Lascaux 16 500 ans avant J.-C., l'ébauche d'un ciel nocturne constitue la première carte céleste connue. En Mésopotamie, la carte de Ga-Sur, gravée sur une plaque d'argile 2 500 ans avant J.-C., est tenue pour la plus ancienne tentative de représentation du territoire. Une méthodologie topographique voit le jour en Grèce vers l'an 150 : Ptolémée énonce dans son traité *Géographie* les consignes nécessaires à l'élaboration d'une carte du monde. Redécouvert au 15^e siècle par les humanistes européens, l'ouvrage révolutionne la représentation de l'espace terrestre et inspire au Flamand Gérard Mercator sa projection « cylindrique » de la Terre, conçue en 1569. Celle-ci devient le planisphère de référence pour les voyages marins et reste à ce jour le modèle mondial communément admis.



Bien que reposant sur des données scientifiques, la cartographie comporte une ample part de subjectivité. Pour le cartographe et géographe Philippe Rekacewicz, « la carte géographique n'est pas le territoire. Elle est tout au plus une représentation ou une "perception". [...] Elle ne donne qu'une image tronquée, incomplète, partielle, voire trafiquée de la réalité. » Développée dans un contexte d'expansion des empires coloniaux, l'activité cartographique est d'abord un outil stratégique et, aujourd'hui encore, la projection Mercator offre une perspective biaisée : à la fois eurocentrée et erronée quant aux surfaces occupées par les continents, elle fausse l'envergure (et donc l'importance) de chacun.

Au-delà de ses biais géopolitiques, la cartographie se rattache au domaine créatif – et au prisme personnel. Pour le Fonds d'art contemporain de Paris, « art et cartographie ont toujours été liés. La carte [...] est avant tout une forme d'expression graphique. » Et si un trait d'union associe d'ordinaire, à l'échelle collective, histoire et géographie, la déambulation individuelle et la « petite » histoire se racontent parfois sur les cartes. L'artiste Bouchra Khalili trace ainsi les trajectoires de personnes migrantes sous forme de constellations épurées, offrant à chacun le circuit unique de son chemin de vie et de son drame privé.

Perdre la boussole

Autant que le territoire, l'égaré au confins du monde questionne le repère et la boussole, et met en jeu la notion d'instinct. Variable d'un individu à l'autre, le sens de l'orientation est une opération cognitive inconsciente qui synthétise les informations reçues par plusieurs zones du cerveau (la localisation dans l'hippocampe, les déplacements dans le cortex entorhinal, les changements de direction dans le corps ellipsoïde) et les condense en une information simple – boussole intérieure qui agit comme une intuition.

Mais l'orientation spatiale est aussi le support privilégié de la métaphore psychique. Le lexique de l'espace s'accompagne souvent d'un second sens abstrait : « orientation », « parcours » ou « itinéraire » s'appliquent au trajet concret et au déroulement de la vie. « Égaré » et « désorientation » traduisent une perte de « repères » – déroutement spatial ou intellectuel. Être « déboussolé », c'est se perdre dans l'espace ou dans l'esprit.

Si la pensée humaine s'exprime volontiers en ces termes, c'est qu'elle dispose d'une faculté particulière qui la distingue des autres espèces : celle de concevoir l'espace *symbolique* ou *abstrait*. Le philosophe Ernst Cassirer note ainsi que, s'il est inférieur aux animaux dans sa maîtrise de l'espace organique ou espace d'action, « l'homme compense cette insuffisance par un don qu'il est seul à posséder » : celui de parvenir « par un processus intellectuel très complexe, à la notion d'espace *abstrait* ». « Espace mathématique réel » qui n'est pas celui de l'expérience sensible selon Newton, espace imaginaire ou « fiction de l'esprit humain » pour Berkeley. Le déploiement intérieur coïncide peut-être, dans l'art vivant, avec la matérialité du plateau – terrain de projection des imaginaires, structurés ou chaotiques.

Dans sa *Recherche du temps perdu*, Marcel Proust souligne la force des noms de lieu. Les toponymes ont un lien sensible avec le souvenir des événements qui s'y rattachent, au point de s'effacer de la mémoire lorsque leur charge émotionnelle est trop pesante. Dans le titre S 62° 58', W 60° 39', le nom cède à l'abstraction de coordonnées GPS : positionnement spatial d'une fouille introspective, non-lieu de l'entrave, entre angoisse et obsession.

Je de société

Précisément parce qu'il est tu, le nom de cette île volcanique interpelle. « Déception » est la traduction française erronée de l'anglais *deception* signifiant « tromperie ». Baptisée ainsi en raison de sa forme en fer à cheval, l'île induisait en erreur les premiers navigateurs : d'apparence parfaitement circulaire, elle dissimulait un étroit goulet livrant accès à sa caldeira inondée. La large baie fut découverte au 19^e siècle par des baleiniers auxquels elle offrait un abri idéal contre les tempêtes. Trompeur et performatif, le toponyme français « Déception » induit donc en erreur, réalisant *dans la méprise même* le sens du nom anglais. Un indice que, d'entrée de jeu, les dés sont pipés ?



C'est que l'île, par sa configuration de boucle fermée, plante le cadre d'un huis-clos. Telle la baie cachée dans l'île, le cadre fictif s'avère trompeur : sur scène, la base scientifique polaire, prison de glace des naufragés, cède la place à un champ de création mettant à nu les traumatismes de chacun. Loin d'être évacué, l'enjeu initial (celui de la violence, de la survie, de la promiscuité) se déplace et se précise. La question de l'espace devient celle de la place de chacun – dans sa psyché, son espace symbolique et sa corporéité.

Dans l'ouvrage *Les Espaces de l'homme*, le linguiste Claude Hagège note que « les langues attestent clairement un fait essentiel : l'espace de l'homme est tout simplement son corps ». En conséquence, son rapport à l'espace se construit à l'aune de « son être physique pris comme mesure de tout espace ». Sur le terrain morcelé de la fiction rompue, les corps des danseurs sont les espaces circonscrits d'individualités qui s'affrontent. À travers le groupe, ce sont aussi des espaces abstraits qui s'entrechoquent – l'indexical « ici » propre à chacun selon son *point de vue*. Parce que le trauma agit comme aimant permanent, la scène devient champ magnétique, zone où s'exercent les forces d'attraction et de répulsion.

À noter : par un amusant hasard, le jeu de société *Kluster* associe principe de clausuration et magnétisme, propre également à la boussole. Dans un espace délimité par un lacet, des joueurs doivent placer tous leurs aimants sans que l'attraction ne provoque un « cluster ». Un exercice d'adresse quasi géopolitique, mettant à l'épreuve la faculté de chacun à s'insérer dans un champ de force croissant – sans perdre le nord.

Bénédicte Dacquin

Illustrations : 1. Carte géographique inversée · 2. Bouchra Khalil, *The Constellations* (figure 7), 2011, Paris, Fonds d'art contemporain · 3. Carte de l'île de la Déception

« Plonger dans la tête des performeurs »

Entretien avec Franck Chartier



Le titre *S 62° 58', W 60° 39'* renvoie à un point géographique, celui du naufrage. Vous insistez aussi sur le souvenir violent, point central et moteur de la pièce. Ce point fixe, est-ce un point de départ ou un point d'obstruction ?

L'idée de ce spectacle, c'était de faire une rétrospective des 25 ans de *Peeping Tom*, et de parler de nous-mêmes avec le plus d'honnêteté et de franchise possible. Quel rôle a l'artiste aujourd'hui ? Pourquoi notre passion ? Pourquoi tous les sacrifices que nous faisons ? Nous avons remarqué que nous étions tous des traumatisés et que, peut-être, nous avions choisi ce métier pour pouvoir exprimer notre douleur. Au début de cette création, je voulais développer davantage la fiction et moins évoquer l'artiste. Mais nous interrompons sans cesse le travail pour parler de ce que nous avons au fond de nous et des raisons qui nous poussent à créer. Au bout d'un moment, j'étais fatigué de me battre avec le groupe pour faire avancer la fiction. J'ai dit : « Tant pis, parlons de nous. »

Il y a donc beaucoup de texte dans ce spectacle, contrairement à *Triptych* qui était très imagé, très dansé. Ici, c'est l'artiste qui parle. Il était essentiel de faire ce voyage intérieur, de voir ce qui nous a amenés à ces thèmes de violence, de manipulation. L'image du bateau dans cette île était importante car le voilier a pris une mauvaise direction. On se demande pourquoi, arrivé à un certain âge, on se retrouve bloqué. Oui, il y a un arrêt, c'est clair, pour une introspection : qu'est-ce qui m'a touché quand j'étais petit ? Quel est ce trauma, dans mon cas : ce moment à table où tout d'un coup mon père a

donné cette claque à ma mère ? Pourquoi est-ce que, toute ma vie, je suis resté bloqué là-dessus ? Ce bateau pris dans la glace, avec son équipage en mode survie, est un point d'arrêt très net. Comment survivre à ce blocage ? Mais c'est un nouveau départ qui passe par la découverte de soi-même, et c'est une exploration formidabile.

La fiction met en place une structure d'enfermement qui se prolonge sur la scène de théâtre, dans un contexte de recherche artistique. Le huis-clos sert de terreau à la création. Quelle est cette dynamique ?

Le huis-clos nous a toujours intéressés chez *Peeping Tom*, parce que c'est un retour sur soi-même, une analyse et un centrage importants. Dans la pièce, je me bats avec mon traumatisme, avec cette image de giflé, mais certains danseurs de la compagnie ont vécu des choses bien plus horribles. Tout est relatif. Dans une création, nous sommes enfermés en studio pendant quatre mois et on se donne entièrement. L'artiste est super fragile. Nous sommes à la fois enfermés entre nous, tournés vers nous-mêmes et très vulnérables au monde autour de nous. C'est un confinement, mais très à l'écoute de l'humanité. Je me rappelle une création pendant laquelle Simon Versnel a perdu son père. Pendant une semaine, il n'arrivait plus à rien faire. On lui a suggéré de parler de son père dans le spectacle. Alors, il a créé tout un personnage basé sur son père juste avant sa mort. Il a trouvé des scènes sur la démence d'un homme qui vieillit et c'était incroyablement beau. [Il s'agit de la pièce *Vader*, « père » en néerlandais, 2014].

***Triptych* empruntait au registre du film d'épouvante. S 62° 58'; W 60° 39' s'apparente au film catastrophe survivaliste. Comment ces codes cinématographiques nourrissent-ils votre esthétique ?**

On a toujours beaucoup aimé, comme au cinéma, zoomer sur un personnage, s'approcher à 20 centimètres pour vraiment sentir son émotion. Dans un spectacle de danse, le public reste à 20 mètres. Alors, comment zoomer ? Pour ça, on utilise des décors très réalistes : on est dans notre salon, dans notre chambre, tout est normal, tout va bien. Et tout d'un coup, cette pièce s'assombrit et la lumière se concentre sur le visage d'une femme, le son de la musique réaliste de la radio se détériore... Et on entre dans sa tête, dans sa pensée. À partir de là, on quitte la réalité pour explorer ce qu'elle voit, ce qu'elle imagine, ses peurs, ses paranoïas, son inconscient. C'est ce décalage qu'on trouve très intéressant, entre le réalisme et quelque chose d'autre qui brusquement peut devenir très angoissant. On est déstabilisé, on ne sait plus où est la réalité, où est l'imaginaire.

Dans S 62° 58'; W 60° 39', on plonge dans la tête du performeur, lui-même en dialogue direct avec le metteur en scène. De quoi veut-il parler ? Quelles sont

ses obsessions et celles des interprètes ? C'est une confrontation, aussi, parce que le metteur en scène a un pouvoir – celui de pousser ses acteurs à la limite du supportable, peut-être. Dans ce rapport complexe, il est question de l'artiste mais aussi de l'être humain. Déjà dans *Triptych*, on avait cette idée d'interactions avec le metteur en scène et l'assistant assis sur des chaises.

Vous développez un univers sombre, inquiétant, auquel s'ajoute ici la promiscuité des personnages. La violence, subie ou infligée, semble nécessaire – quitte à la revivre. Cette douleur qui s'exprime, vient-elle de soi ou des autres ?

La douleur vient de l'extérieur... jusqu'au moment où on se rend compte qu'elle vient peut-être de l'intérieur. C'est le voyage qu'on a fait sur ce bateau : aller dans l'inconscient voir quelles ont été nos douleurs d'enfant, quelles parties de nous ont été abîmées, quelles sont nos cicatrices, comment les réparer. Avec Peeping Tom, il m'a toujours importé de vivre les choses plutôt que de mettre des mots dessus. La violence sur les femmes, j'en ai été un peu témoin. La claque de mon père était forte, mais ma mère n'était quand même pas une femme battue. Pourtant, en tant qu'enfant, j'ai vécu cette scène comme l'horreur. Quand j'entends parler, à



S 62° 58'; W 60° 39'

l'âge adulte, de violence domestique en pourcentages, cela reste théorique. Mais dans *Ladybird* de Ken Loach, il y a cette scène où un homme bat sa femme devant les enfants, dans le salon, à coups de pieds dans le ventre. C'est le summum de la violence. Cette scène est un tatouage dans mon cerveau, elle m'a marqué à vie. C'est plus fort que tous les discours.

Je préfère donner lieu à une expérience intense, mais ça implique de demander aux interprètes de la vivre à fond, y compris dans leur corps. Il faut être très conscients de ça. En tant qu'artiste, tu peux jouer une scène de viol, par exemple, et raisonnablement te dire : « S'il le faut, je vais jouer le viol, je vais être violée ou je vais violer, c'est du jeu. Est-ce que tu es d'accord ? Oui, je suis d'accord, pas de problème. » Mais le corps n'est pas comme ça, il le prend au sérieux. Au cinéma, on tourne la scène en trois prises. Le corps est choqué, il subit un viol. Mais dans une création performative, on va peut-être jouer le spectacle 150 fois. Or, se faire violer 150 fois c'est un autre problème. Le corps est très sensible. Nous sommes remplis d'eau à 60 %, 70 %. On apprend aujourd'hui des choses nouvelles sur la manière d'influencer les liquides. Par exemple, des tests ont été faits sur de l'eau qu'on a congelée en lui donnant des intentions. Avec des mots d'amour, l'eau a gelé en faisant des cristaux très beaux. En lui donnant des mots de haine, elle se cristallisait complètement déstructurée. Le corps est donc hyper réceptif.

Les rapports torturés entre les individus s'accompagnent d'une chaîne de manipulation, de domination. Le rapport de force existe-t-il dans le processus créatif ?

Quand on écrit une histoire à plusieurs, chacun va vouloir parler de quelque chose et se battre jusqu'au bout pour cela. En tant que metteur en scène face aux interprètes, dès le premier jour je suis très clair avec ça : on crée tous ensemble mais le metteur en scène a le dernier mot. Nous sommes tous au service d'une pièce mais vers la fin, oui, un rapport de force apparaît. C'est un rapport de force très naturel, c'est juste défendre nos passions, nos besoins, ce qui est essentiel pour nous. Mais ça peut être violent. C'est un pouvoir et c'est un combat. Tous ensemble, on fait aussi une critique de ce pouvoir. C'est ce que Marie Gyselbrecht dit : « Depuis toujours, tu parles de femmes violées, de femmes battues, mais tu te sers de leur trauma sans leur don-

ner la parole. » Peut-être. J'ai 60 ans, je suis un homme blanc privilégié, c'est ce que dit Marie. À l'époque, quand on créait avec Gabriela Carrizo, c'était ce côté féminin-masculin qui se complétait, qui faisait une force et une union. C'est pour ça que le travail collectif a toujours été important pour moi, encore plus dans cette pièce : on a confronté cet homme blanc de 60 ans à ce qu'il a répété constamment. Cela vaut dans la création mais aussi dans la vie de tout le monde : toutes ces répétitions, ces erreurs qu'on refait, ces obstinations qu'on a. Donc ce pouvoir est là, oui, mais c'est un pouvoir sain s'il est bien contrôlé. Parfois, s'il faut vraiment une scène parce qu'elle est essentielle et que l'actrice n'est pas capable, il faut... Eurudike De Beul a quitté la création en plein milieu des répétitions. Je voulais parler du thème de l'enfant dans l'artiste. En 2004, à cause de notre agenda de tournée, elle n'est rentrée chez elle que trois jours par mois pendant des mois. Or, elle avait un enfant de deux ans, mais elle n'était jamais à la maison, elle était constamment dans des chambres d'hôtel. Cette culpabilité a été un trauma énorme pour elle en tant que mère. Je trouvais vraiment important d'en parler. Elle a dit : « J'ai 61 ans, je n'ai pas envie de retourner le couteau dans la plaie. » J'ai essayé de la pousser mais elle a mis ses limites, elle a refusé : « Pardon mais j'arrête, je ne peux pas. Je ne veux pas parler dans ce spectacle du drame de ma vie. » Je comprends. On a essayé d'être le plus vrai et le plus réaliste possible, le plus honnête avec nous-mêmes. De chercher des choses qui nous ont touchés. Ça peut réveiller des douleurs.

Propos recueillis par **Bénédicte Dacquinn**

Bio express

Formé à la danse classique, Franck Chartier intègre le Ballet du XX^e siècle de Maurice Béjart de 1986 à 1989. Il travaille ensuite pendant trois ans avec Angelin Preljocaj et danse dans *Le Spectre de la rose* à l'Opéra de Paris. En 1994, il s'installe à Bruxelles et danse notamment pour Rosas, la Needcompany et les Ballets C de la B. En 2000, il fonde avec Gabriela Carrizo la compagnie Peeping Tom, dont il est codirecteur artistique. Outre ses pièces pour Peeping Tom, il signe des créations pour le Nederlands Dans Theater et le Ballet national de Marseille, entre autres.

Sa musique pour une playlist amoureuse :
***Love Is a Losing Game* d'Amy Winehouse, dans la version live de la BBC**



Liebestod, littéralement « mort d'amour », renvoie au célèbre final de l'opéra *Tristan et Isolde* de Richard Wagner. Dans cette scène tragique, Isolde s'éteint face au corps inanimé de Tristan. Le terme évoque plus globalement l'idée radicale d'un amour rendu parfait par la mort.

Obsédé depuis longtemps par la légende de *Tristan et Isolde*, Olivier Messiaen compose en 1945 un cycle intitulé *Harawi*, inspiré des chants d'amour quechuas du même nom, qui se terminent invariablement par la mort des deux amants. Il y voit des similitudes avec le *Liebestod* de Wagner, alors que lui-même se trouve affecté par la maladie de son épouse. Sur une musique hypnotisante, Messiaen mêle folklore des Andes et poésie surréaliste pour exprimer la destinée, cruelle et sublime, de l'amour au-delà de la mort. Les sept premiers chants célèbrent le bonheur du couple, que la disparition de l'homme vient interrompre. Les cinq suivants décrivent la douleur folle de Piroutcha qui lui survit.

Avec le cycle *Shéhérazade*, Maurice Ravel projette lui aussi des représentations extrêmes de l'amour sur une culture lointaine. Ses trois mélodies évoquent la sensualité envoûtante et la passion impossible dans un Orient fantasmé.

Chants d'amour et de mort

Messiaen, Ravel, Wagner / Liszt

Richard Wagner / Franz Liszt

Isoldens Liebestod, extr. de *Tristan et Isolde*, arr. pour piano (1867)

Maurice Ravel

Shéhérazade (1903)

- I. Asie
- II. La Flûte enchantée
- III. L'Indifférent

Olivier Messiaen

Harawi (1945)

- I. La ville qui dormait, toi
- II. Bonjour toi, colombe verte
- III. Montagnes
- IV. Doundou Tchil
- V. L'amour de Piroutcha
- VI. Répétition planétaire
- VII. Adieu
- VIII. Syllabes
- IX. L'escalier redit, gestes du soleil
- X. Amour oiseau d'étoile
- XI. Katchikatchi les étoiles
- XII. Dans le noir

Avec

Rachael Wilson, Katia Ledoux mezzo-soprano

Virginie Déjos piano

Dimanche 28 septembre 16 h

Durée

+/- 1 h 45 sans entracte

Tarif C

cat. 1 - 28 €

cat. 2 - 24 €

cat. 3 - 18 €

cat. 4 - 9 €

cat. 5 - 5 €

Tarifs réduits, pass et abonnements p. 82-84



Dispositif d'aide à l'écoute

Accessibilité p. 86

Avec vous

Poésie au centre culturel Les Dominicains
p. 77



Cheffe d'orchestre, pianiste et docteure en musicologie, Virginie Déjos est une musicienne aux multiples facettes. Elle accompagne cette saison différents projets artistiques de l'Opéra de Lille : en tant que cheffe de chœur, elle plongera dans l'univers singulier de *L'Écume des jours*, avant d'assurer la direction musicale des *Enfants terribles* de Philip Glass en mars. Mais pour commencer, elle ouvrira la saison des concerts en Grande salle aux côtés des mezzo-soprano Rachael Wilson et Katia Ledoux avec un récital autour du cycle *Harawi* d'Olivier Messiaen.

Trois questions à Virginie Déjos

Que découvre le catholique Messiaen dans un mythe indigène en quechua ? Et pourquoi Rachael Wilson et vous revenez-vous régulièrement à cette œuvre si particulière ?

Olivier Messiaen était certes un fervent catholique, mais on trouve beaucoup d'autres sources d'inspiration dans sa musique. Sa passion pour la notation de chants d'oiseaux est très présente dans *Harawi*, ainsi que les relations entre sons et couleurs et la fascination pour d'autres cultures. L'harawi est un genre musical ancien de la culture inca, à l'origine un chant mystique chanté par des voix de femmes à cappella, qui a évolué vers un chant d'amour se terminant par la mort des deux amants. Ce qui nous fascine, Rachael Wilson et moi-même, c'est la somptuosité des harmonies, la profondeur émotionnelle du thème et l'incroyable inventivité musicale de Messiaen. On passe de la cantilène très simple à des torrents d'harmonie ou des sonorités très spéciales, qui font référence à la sonorité de mots quechuas et d'instruments péruviens.

Quelles sont les connexions avec les deux autres œuvres du concert ?

Messiaen a vu un lien entre l'harawi péruvien et le mythe européen de *Tristan et Isolde*. Les dix minutes qui clôturent l'opéra de Wagner, et que Franz Liszt a transcrites sous le titre *Isoldens Liebestod* à la fois pour orchestre et pour piano, représentent la transfiguration d'Isolde par l'amour, à travers la douleur et la mort. *Harawi* suit aussi une trajectoire tragique : il s'ouvre sur

La ville qui dormait, culmine avec la poignante pièce centrale *Adieu*, et s'achève dans une forme de transfiguration mystique avec *Katchikatchi les étoiles* et *Dans le noir*. Le cycle *Shéhérazade* de Ravel explore un tout autre imaginaire. Il s'agit également d'un voyage, mais cette fois onirique et exotique. C'est comme si Ravel tournait une à une les pages d'un album musical. Il faut alors créer très rapidement des changements d'atmosphère, qui illustrent au mieux les envies irrépressibles de voyage du narrateur, qui imagine des contrées lointaines, peuplées de cadis et de vizirs, de jardins parfumés et de palais enchantés.

À travers *L'Écume des jours*, que raconte Edison Denisov sur l'amour et sur sa relation à la mort ?

Le génie de Boris Vian, c'est justement de montrer le désir de chacun pour une vie joyeuse : Colin et Chloé peuvent danser, s'aimer, profiter de la vie et de leur jeunesse. Et lorsque le tragique apparaît, sous la forme d'un nénuphar dans le poumon de Chloé, il met fin à toute joie, à toute possibilité de vivre. Dans *Tristan et Isolde*, la mort sublime l'amour ; chez Boris Vian, au contraire, la perte de l'être aimé enlève tout sens à la vie. J'ai découvert la musique de Denisov en écoutant *L'Écume des jours*. Ce qui m'a frappée en premier lieu, c'est l'incroyable liberté avec laquelle il utilise tous les genres musicaux – jazz, chanson, écriture contemporaine – pour rendre au mieux la richesse du livret et de l'univers de Boris Vian.

Propos recueillis par **Miron Hakenbeck**



C'est si simple d'être mort

Selon la conception la plus courante, c'est la mort qui met fin à l'amour entre deux personnes. La mort d'amour, en revanche, ne constitue pas la fin mais l'accomplissement suprême de l'amour, car c'est le franchissement du seuil de la mort qui le rend parfait. C'est autour de cette mort d'amour que tourne le mythe de Tristan et Isolde, traité par Richard Wagner dans son opéra du même nom. Chrétien profondément croyant, le compositeur français Olivier Messiaen, né en 1908 et précurseur de l'avant-garde musicale d'après-guerre, n'associait pas non plus la mort du corps à une limite ou même à une fin. Cela le rendait particulièrement réceptif à l'idée d'un amour transcendant la vie terrestre. Le mythe de Tristan et Isolde exerça une telle fascination sur Messiaen qu'il le traita dans une trilogie musicale : dans sa gigantesque Turan-galîla-Symphonie (1946-48), dans les Cinq rechants pour douze voix mixtes (1949), et pour la première fois en 1945 dans son cycle de mélodies pour soprano et piano, Harawi, qui porte le sous-titre Chant d'amour et de mort.

Le terme *harawi* vient de la langue quechua, qui était très répandue dans les régions andines d'Amérique du Sud avant la conquête espagnole. Il désigne un chant d'amour qui aboutit à la mort des amants. Pour Messiaen, ce genre de chant, très peu connu en Europe, recevait un potentiel particulier : il thématise dans un geste de style populaire la mort d'amour, un concept transcendant dans lequel des sphères paradoxales se touchent et fusionnent.

Sa musique pour une playlist amoureuse :
Sonate pour piano et violon, « Le printemps » de Ludwig van Beethoven

Les textes des douze chants de *Harawi* ont été écrits par Olivier Messiaen lui-même. Ce sont des poèmes surréalistes, parfois onomatopéiques, d'une grande sensualité et d'une grande force symbolique, surtout en langue française. « À l'époque où j'ai écrit *Harawi*, dit Messiaen à propos de la naissance de ces poèmes, j'étais grand lecteur de Pierre Reverdy et Paul Éluard, et aussi d'un très bel ouvrage d'André Breton sur le surréalisme et la peinture. Il est donc presque entièrement surréaliste. » À certains moments-clés de ces textes, Messiaen recourt à des expressions de la langue quechua, moins pour leur signification qu'à cause de leur sonorité au grand pouvoir associatif. Dans *Harawi*, avec des chaînes de répétitions obsessionnelles, ces expressions produisent un effet rituel, incantatoire, magique, et montrent clairement que le mot est habité par une dimension qui va au-delà de la simple signification. La plupart du temps, ces moments de quechua apparaissent comme des moyens de transport sonores ou rythmiques pour atteindre le niveau métaphysique vers lequel Messiaen se dirige au cours de ces douze chants.

Voyage dans l'obscurité éternelle

Le cycle *Harawi* parcourt l'histoire d'amour extatique, folle, fatale, d'une femme et de son amant à l'autre bout du monde. Elle se nomme Piroutcha, l'Isolde des Andes pour ainsi dire. L'amant reste sans nom. Au début (chants I et II), la salutation à Piroutcha et son approche sont indiquées par une série de tendres métaphores symboliques (la ville qui dormait, la violette double, la colombe verte, la perle limpide, l'étoile enchaînée, l'ombre partagée). Ces petits noms apparemment anodins renvoient déjà à une dimension plus grande : ils délimitent l'image de l'aimée, la dissolvent dans la nature et l'ancrent dans l'univers. Piroutcha et l'amour ressenti pour elle ne sont déjà pas liés au seul corps dans la vie. Ils sont dans tout, tout ce qui est terrestre, tout ce qui est cosmique, tout ce qui est éternel, et donc impérissables.

Lorsque le couple regarde en face la force tellurique de son amour (III), le Rubicon est déjà franchi. Ils vont tête baissée dans les remous fatals. Une fois que les amants se sont livrés à la danse de l'extase (IV), Piroutcha prend aussi la parole. L'homme et la femme échangent leurs serments d'amour (V) : elle pleine d'humilité, lui avec un dévouement fataliste (« Coupe-moi la tête », et plus tard « Amour, la mort »).

Une chevauchée sauvage et surréelle à travers la galaxie (VI) annonce le détachement du temps et de l'existence terrestre. L'adieu effectif à la Terre (VII) se fait alors dans le calme, la confiance et la sérénité, malgré la nostalgie. Les symboles intériorisés de l'amour sont de nouveau invoqués comme s'ils étaient ainsi transportés dans le monde de l'au-delà.

Le monde d'ici-bas se décompose (VIII), les unités se divisent, l'intégrité des corps, des choses, des formes se dissout : à la fin, des syllabes libres viennent en place des mots ; de même, les images de l'amour se divisent et se multiplient (« Colombe, colombe verte, / Le chiffre cinq à toi. / La double violette doublera »). Des premiers messages annoncent l'arrivée dans l'au-delà (IX). L'amour a survécu à la mort (« Ma petite cendre, tu es là » ou « Nous dormons loin du temps dans ton regard, / Je suis mort »). Le temps impitoyable auquel la vie est soumise est annulé. L'amour n'est plus menacé par des limites (« C'est si simple d'être mort »).

Le plus haut degré de transfiguration est atteint lorsque l'amour ne fait plus qu'un avec le chant des oiseaux dans l'univers (X). Le chant des oiseaux avait une dimension transcendante pour Messiaen qui, à côté de son activité de compositeur et d'organiste, se voyait aussi comme un ornithologue. Les oiseaux étaient pour lui des êtres proches de Dieu, et leur chant – qu'il transcrivait en notation musicale – lui annonçait une sphère divine dont ils étaient les médiateurs. Dans le texte, Messiaen se réfère par ailleurs au tableau *Voir c'est croire (L'île invisible)* de Roland Penrose, peint en 1937. Ce tableau montre des oppositions extrêmes, ainsi que des éléments humains, terrestres et cosmiques paradoxalement assemblés les uns aux autres dans un système surréel.

Dans l'étape suivante (XI), le dernier attachement terrestre est abandonné. La nouvelle combinaison d'images connues a laissé derrière elle le cadre du réellement imaginable (« Rire ionisé fureur d'horloge au meurtre absent, / Coupez ma tête, son chiffre roule dans le sang ! »). Un dernier salut depuis les ténèbres éternelles (XII) fait revenir les anciens symboles de l'amour (colombe verte, perle limpide, violette double, ville endormie, etc.). S'ils étaient auparavant chargés de nostalgie et de désespoir, ils reposent ici – en ce lieu d'absolue absence de lumière, d'espace et de temporalité – dans un accomplissement définitif.

Formes d'amour

L'amour semble exister sous différentes formes et dimensions pour Messiaen. Dans *Harawi*, il distingue l'amour idéalisé, terrestre, cosmique et mystique. Les amants ne les vivent pas successivement, par phases, mais mutuellement imbriqués, passant d'une dimension à l'autre.

Ainsi, les symboles de la colombe verte, de la perle limpide, de l'ombre partagée ou de l'étoile enchaînée, apparaissent dans les chants dans lesquels Piroutcha est stylisée comme un idéal pur, sublime. Cet idéal accompagne l'aimé : de la salutation à l'adieu au monde, jusqu'à l'obscurité éternelle, infinie. Musicalement, ce rituel de salutation et d'adieu va de pair avec les retours d'un thème qui est désigné comme celui de l'amour dans le programme de la première audition de l'œuvre. Messiaen puisa l'inspiration pour ce thème, d'une part dans le chant populaire inca *Delirio* qu'il trouva (comme une série d'autres thèmes de *Harawi*) dans le recueil ethnomusicologique de chants populaires de la région andine *La Musique des Incas et ses survivances* (1925), et d'autre part dans un thème personnel né dans le contexte d'une improvisation à l'orgue pour une représentation de la pièce *Tristan et Yseult* de Lucien Fabre au Théâtre Édouard VII.

Dans *Harawi*, l'amour terrestre se révèle surtout dans des scénarios d'ivresse, d'angoisse et de désespoir ici-bas. Dans les chants qui célèbrent cette forme d'amour, c'est le corporel, l'animal, le concret (contacts physiques et regards, roucoulement de la colombe, décapitation) qui dominent, mais aussi sa dissolution et l'angoisse qui l'accompagne. Le point culminant est atteint à la fin de *Syllabes* (VIII), avec ses syllabes quechuas énigmatiquement répétées : *pia pia pia...*, sans doute le cri d'avertissement de singes qui, selon une légende inca, aurait sauvé un prince d'une menace mortelle. Elles alternent avec les syllabes *doundou tchil* qui reviennent sans cesse, reproduction onomatopéique du tintement du bracelet de Piroutcha pendant une danse qui plonge l'aimé dans une extase mortelle. Et ainsi naît une atmosphère d'alerte et de pressentiment de l'issue inexorable de cet amour.



La danse comme moyen de transe joue aussi un rôle dans les chants qui ouvrent le regard sur un amour cosmique. Avec les syllabes *doundou tchil* – un chant entier leur est consacré (IV) – Messiaen entre, par des répétitions, des variations et des renversements presque absurdes, dans un niveau d'expression originel et direct : une sorte de musique métaphysique qui invoque toute la folie, le désespoir, la puissance et l'extase d'un amour dévorant qui dépasse les frontières du terrestre et entre dans une dimension cosmique. *Répétition planétaire* (VI) apparaît comme une chute vertigineuse, infinie, à travers les galaxies. Le chant commence et finit par un cri. Dans l'intervalle, il tourbillonne parmi les sombres sphères célestes de la dissolution absolue. Finalement, dans *Katchikatchi les étoiles* (XI), l'amour entre totalement dans la dimension astrale. Ici, les étoiles dansent, sautent et ont nom. Tout temps, toute forme et toute logique ont disparu, dans le texte comme dans la musique. En partant de la danse et du jeu, Messiaen a développé ici les rythmes les plus complexes et sauvages, et les structures les plus paradoxales.

Dans *Harawi*, les chants qui éclairent la dimension mystique de l'amour, mettent la mort au premier plan. Sans peur, l'amant de *L'escalier redit, gestes du soleil* (IX) prononce comme un mantra les mots « la mort est là » et « je suis mort ». Alors que le no man's land de *Montagnes* (III) était encore dominé par le noir, ce sont les couleurs, les fruits et les éléments qui règnent maintenant, et même le soleil et la lumière éclairent le tableau. Les textes de ces chants sont les plus poétiques et aussi les plus surréalistes que Messiaen ait écrits. Il ne fait plus usage ici de mots et de syllabes quechuas ; musicalement se dessine une image plus homogène. Autrement que dans le contexte de l'amour terrestre et cosmique, il n'y a plus d'emprunts aux chants populaires incas. Dans *Amour oiseau d'étoile* (X), des îles de chants d'oiseaux, empreintes de claire magie, s'ouvrent au milieu de l'obscurité de la mort comme des fenêtres sur un autre monde, vers une sphère transfigurée et intouchable de vérité divine. On peut les comprendre comme des indicateurs de la forme d'amour que Messiaen considérait comme la seule véritable : un amour divin qui ne peut pas être accordé à l'homme dans la vie. C'est sans doute la raison pour laquelle la mort d'amour avait une si haute importance pour Messiaen, car dans la mort d'amour, l'amour humain est quasiment touché par l'amour divin par qui – et seulement par qui – il peut lui-même devenir éternel.

Si Messiaen a ressenti une certaine urgence à sonder les formes d'amour humain et divin en rapport avec la mort au moment de l'écriture de *Harawi*, c'est aussi en raison de sa biographie. Il écrivit ce cycle de chants pendant la fatale année 1945. L'Europe était en ruines. Dans la ville allemande de Görlitz, il avait lui-même été interné dans un camp de prisonniers de guerre où il avait écrit son *Quatuor pour la fin du temps*, dont la première audition avait été donnée par des codétenus. Après qu'il eut survécu à la guerre, le début d'une fin s'annonça sur le plan familial. Sa femme Claire Delbos perdit peu à peu la mémoire à la suite d'une opération du cerveau. Messiaen fut le témoin douloureux de la désagrégation d'un être aimé, qui disparaissait lentement dans d'autres sphères de conscience. Au même moment, un nouvel amour germait entre lui et la pianiste Yvonne Loriot, qui devint sa seconde épouse après la mort de Claire Delbos. Elle était au piano lors de la première audition de beaucoup de compositions de Messiaen. Avec elle, il entreprit d'innombrables expéditions aux quatre coins de la France et du monde, pour enregistrer les chants de toutes les espèces imaginables d'oiseaux, afin de les transposer en musique comme dans une sorte de service religieux.

Barbara Eckle

Big Bang Happy Days des enfants

Festival d'aventures musicales pour la jeunesse
avec Zonzo Compagnie

C'est un joyeux week-end qui attend les enfants et leurs familles à l'Opéra de Lille ! Avec la complicité de l'irrésistible Zonzo Compagnie, l'ensemble du bâtiment se transforme en un labyrinthe d'aventures musicales hautes en couleur. Spectacles bigarrés, installations sonores, jeu de piste et ateliers ludiques réjouiront tous les amateurs d'expériences insolites !

Parmi les spectacles proposés cette année figure un ovni scénique véritablement étourdissant : *Basketteuses de Bamako*. Six jeunes Maliennes - danseuses, chanteuses, basketteuses - livrent un concert chorégraphique jonglé totalement unique dans le paysage artistique. Lancés au sol, frappés avec les mains ou des morceaux de bois, leurs ballons de basket deviennent instruments de percussions et se mêlent aux chants traditionnels. Une performance poétique et bondissante conçue par le jongleur et danseur Thomas Guérineau.

Samedi 29 novembre
de 12 h 15 à 18 h 30
Dimanche 30 novembre
de 10 h 45 à 17 h

Entrée libre

Certaines propositions nécessitent une réservation. Les billets au tarif unique de 3 € seront accessibles environ trois semaines à l'avance.

Pour les autres activités, l'accès est libre ou avec des billets gratuits à retirer sur place le jour même. Le programme détaillé sera disponible trois semaines à l'avance, sur opera-lille.fr.

Ci-contre : *Basketteuses de Bamako*





Expériences de concert au Grand foyer

C'est nouveau ! Cette saison, en plus des concerts en Grande salle, profitez d'autres formats pour vivre la musique autrement, avec ou sans chaise, à toute heure du jour... ou de la nuit !

Ouverture des réservations le 9 septembre à 13 h 30

Sieste ☀

Faites de votre pause déjeuner un vrai moment de détente et d'évasion. Allongez-vous confortablement* et partez ailleurs, en musique, avant de poursuivre votre journée inspiré et revigoré !

Durée 45 min · Tarif D : 10 €

Petite restauration sur place avant et après le concert

Heure bleue 🌅

Dans la configuration plus habituelle d'un concert « assis », savourez une heure de musique en tout début de soirée !

Durée 1 h · Tarif D : 10 €

Insomniaque 🌙

Laissez la musique vous entraîner dans la nuit. Dans l'obscurité, entre éveil et demi-sommeil, les repères vacillent et les sensations s'intensifient. Confortablement allongé*, profitez de trois concerts successifs : vous pouvez choisir d'en suivre un seul, deux ou les trois !

Durée 3 x 1 h 15 environ · Tarif D : 10 € par concert / 25 € pour la soirée complète

Bar et petite restauration sur place

* Des fauteuils seront proposés aux personnes ne souhaitant pas s'allonger.

Échos

Bach, Rønsholdt, Crumb, Furrer

Pour ouvrir la saison des concerts au Grand foyer, nous accueillons l'ensemble dissonArt de Thessalonique, génial défricheur de sonorités nouvelles. Une sélection de pièces pour solistes donne à entendre la virtuosité de chaque musicien, dans un programme où l'intériorité des *Suites pour violoncelle* de Jean-Sébastien Bach fait écho aux recherches de compositeurs d'aujourd'hui.

Le Danois Niels Rønsholdt confie au piano les fragments d'un journal intime, mémoire des émotions et des sensations vécues au son du chant des oiseaux, tandis que Beat Furrer offre à la flûte une mélodie au bord du souffle, en perpétuelle métamorphose. Mais au centre du concert, la pièce de George Crumb réunit un quatuor atypique – flûte, clarinette, violon et piano – et use de techniques inhabituelles pour déployer une texture sonore riche et diaphane. Dans un cycle de onze miniatures, son écriture sensuelle et poétique cherche à raviver les souvenirs lointains, à capturer l'éphémère, et à prolonger la lueur de ce qui déjà s'éteint.

Jean-Sébastien Bach
Suite pour violoncelle n° 3 en do majeur: Prélude (1717-23)

Niels Rønsholdt
Archives of Emotions and Experiences,
livre 1 « Birds » (n° 2, 4 et 9), pour piano solo (2019)

George Crumb
Eleven Echoes of Autumn,
pour flûte, clarinette, violon et piano (1965)

Beat Furrer
Mélodie, pour flûte solo (2020)

Jean-Sébastien Bach
Suite pour violoncelle n° 5 en do mineur:
Sarabande, Gavottes I et II (1717-23)

Avec
Ensemble dissonArt
Jannis Anissegos flûte
Alexandros Stavridis clarinette
Theodor Patsalidis violon
Vassilis Saitis violoncelle
Lenio Liatsou piano

Mardi 7 octobre 13 h

Durée
45 min sans entracte

Tarif D
10 €

Tarifs réduits, pass et abonnements
p. 82-84

Ψ

Petite restauration
sur place à partir de 12 h 15

Retrouvez l'ensemble dissonArt lors du concert Insomniaque du 11 octobre.

Midi Minuit

Purcell, Bizet, Debussy, Vian, Trenet...

La soprano Agathe Peyrat et l'accordéoniste Pierre Cussac aiment voyager d'un horizon musical à l'autre, de scènes d'Opéras en festivals de jazz. À l'heure de la sieste, c'est la nuit qu'ils convoquent – et avec elle, les astres, les songes et les mystères.

De la douceur divine chez Henry Purcell à l'introspection mélancolique chez Paolo Conte, la nuit éclaire les paysages intérieurs les plus contrastés. Elle se fait rêverie amoureuse dans le *Beau soir* de Claude Debussy, danse macabre pour Camille Saint-Saëns, ou errance désenchantée sous la plume de Boris Vian. Elle éveille aussi les souvenirs sensuels d'un pêcheur de perles chez Georges Bizet, révèle la tendresse de Maurice Yvain, et donne vie à la fantaisie solaire de Charles Trenet.

Voici donc un concert en forme de constellation d'époques et de styles. Prenez place sous le ciel du Grand foyer, et laissez-vous envelopper par 50 nuances de nuit...

Airs d'opéras de **Henry Purcell**, **Jean-Philippe Rameau**,
Léo Delibes, **Georges Bizet**, **Giacomo Puccini**,
chansons de **Frederic Weatherly**, **Maurice Yvain**,
Charles Trenet, **Boris Vian**, **Paolo Conte**, etc.

Mardi 25 novembre 13 h

Durée
45 min sans entracte

Avec
Agathe Peyrat chant et ukulélé
Pierre Cussac accordéon et chant

Tarif D
10 €

Tarifs réduits, pass et abonnements
p. 82-84

Ψ

Petite restauration
sur place à partir de 12 h 15

Virtuoses

Denisov, Mozart, Schubert

De Mozart à Denisov, le violon et le piano transcendent les époques et les styles par leur extrême virtuosité. Pour cet hommage au compositeur de *L'Écume des jours*, nous avons l'honneur d'accueillir son petit-fils Fedor Rudin. Né à Moscou en 1992, élevé à Paris et passé par l'Orchestre philharmonique de Vienne, il est aujourd'hui l'un des violonistes les plus captivants de sa génération. À ses côtés, un autre virtuose et complice de longue date : le pianiste Boris Kusnezov.

Edison Denisov a introduit en Union soviétique les techniques de composition de l'avant-garde occidentale, avant de trouver une seconde patrie sur la scène artistique française. Dans sa *Sonate* de 1963, il explore la façon dont le cadre du dodécaphonisme permet néanmoins une liberté créative et une profondeur expressive. Composées seulement cinq ans plus tôt, ses *Trois pièces pour violon et piano* contrastent par une écriture plus classique, encore empreinte de post-romantisme. On peut y entendre un lointain héritage de Mozart et Schubert, également au programme de ce concert et que Denisov considéra toute sa vie comme des modèles importants.

Edison Denisov

Trois pièces pour violon et piano (1958)
Improvisation - Adagio - Danse

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonate pour violon et piano

Edison Denisov

Sonate pour violon et piano (1963)
Allegro moderato - Largo - Vivace

Franz Schubert

Rondo brillant en si mineur,
pour violon et piano, D 895, op. 70 (1826)

Avec

Fedor Rudin violon

Boris Kusnezov piano

Jeudi 23 octobre 18h

Durée

1 h sans entracte

Tarif D

10 €

Tarifs réduits, pass et abonnements
p. 82-84

Sonates et syncopes

Bernstein, Gershwin, Chausson, Poulenc, Martinů

Clarinette et piano filent le parfait amour depuis longtemps. Mais c'est surtout au 20^e siècle que le duo inspire les compositeurs, peut-être en raison du développement de nouvelles techniques de jeu. À la même époque, la clarinette investit une diversité d'univers musicaux : outre les salles de concert, on la trouve aussi bien dans les groupes de musique klezmer que dans les clubs de jazz et les fanfares militaires.

C'est cette idée d'éclectisme que célèbre ici le Nordiste Lilian Lefebvre, avec son complice Vincent Martinet, lauréat du concours international Les Étoiles du Piano à Roubaix en 2021. Ainsi, quand la *Sonate* de Leonard Bernstein flirte avec le jazz, celle de Francis Poulenc évolue avec élégance entre romantisme, néoclassicisme et modernité. Chez Bohuslav Martinů, la musique porte la trace de son parcours entre Prague, Paris et New York. La *Sonatine* qu'il compose à la fin de sa vie combine avec subtilité les couleurs impressionnistes de Debussy, les rythmes de la polka et les syncopes du jazz.

Leonard Bernstein

Sonate pour clarinette et piano (1942)

George Gershwin

Trois préludes pour piano (1926)

Ernest Chausson

Andante et Allegro pour clarinette et piano (1881)

Francis Poulenc

Sonate pour clarinette et piano, FP164 (1962)

Bohuslav Martinů

Sonatina pour clarinette et piano (1956)

Avec

Lilian Lefebvre clarinette

Vincent Martinet piano

Avec partenariat avec **Les Étoiles du Piano**

Jeudi 13 novembre 18 h

Durée

1 h sans entracte

Tarif D

10 €

Tarifs réduits, pass et abonnements
p. 82-84

Libre est la nuit

Ensemble dissonArt, Simon Stockhausen

Et si la musique contemporaine n'était pas une énigme mais une aventure ?

L'œuvre littéraire de Boris Vian emprunte au surréalisme une forme de fantaisie verbale, à laquelle n'échappe pas *L'Écume des jours*. Pour les musiciens de l'ensemble dissonArt, cet art de se jouer des normes se retrouve chez certains compositeurs actuels, en quête eux aussi d'un langage singulier.

La soirée démarre par une invitation dans l'univers contemplatif de l'Américain Morton Feldman. Sa pièce *Piano, Violin, Viola, Cello* réunit un effectif classique de musique de chambre, mais dans une approche très personnelle. La musique évolue lentement, dans un pianissimo constant, au gré de textures délicates, de nuances harmoniques subtiles et de légers décalages rythmiques, créant une atmosphère profondément méditative.

Le deuxième concert explore des langages sonores aussi contrastés qu'inattendus, auxquels s'entremêlent des extraits des célèbres *Suites* de Jean-Sébastien Bach. Le souffle poétique de la clarinette solo d'Edison Denisov précède le dialogue théâtral de la flûte et de la contrebasse de Beat Furrer, tandis que Georges Aperghis fait parler cette dernière dans un murmure presque humain. Avec un ensemble instrumental amplifié, Niels Rønsholdt déroule un conte étrange, où le mystère se teinte d'inquiétude. Son compatriote, le Danois Christian Winther Christensen, invente quant à lui une « vraie-fausse » musique de nuit, sans clair de lune ni romantisme, mais pleine d'ironie. En écho au jeu des musiciens, Simon Stockhausen tisse un lien entre les pièces par le biais de l'électronique live.

Aux alentours de minuit, ce dernier nous embarque vers ses propres contrées, où l'espace se fait sensation, et où le son devient immersion. Plongé très tôt dans l'univers avant-gardiste de son père Karlheinz, Simon Stockhausen se tourne ensuite, avec son frère Markus, vers le jazz et la musique improvisée ; il compose pour ensembles et orchestres, notamment pour le cinéma. Il se consacre aujourd'hui à une musique électro atmosphérique, mêlant sampling, transformation numérique de sons acoustiques et spatialisation.

Programme

Concert 1

21h

Morton Feldman

Piano, Violin, Viola, Cello (1987)

Concert 2

22h 45

Edison Denisov

Sonate pour clarinette seule : Lento poco rubato (1972)

Beat Furrer

Ira-Arca, pour flûte et contrebasse (2012)

Jean-Sébastien Bach

Suite pour violoncelle n° 3 en do majeur : Prélude et Gigue (1717-23)

Georges Aperghis

Parlando, pour contrebasse (2009)

Niels Rønsholdt

Fear and Loath en sol mineur, pour flûte, clarinette, violon, violoncelle, contrebasse et piano (2014)

Jean-Sébastien Bach

Suite pour violoncelle n° 5 en do mineur : Prélude, transcription pour alto solo (1717-23)

Christian Winther

Christensen Nachtmusik [ohne eine aufdringliche Nachstimmung], pour flûte, clarinette, violon, violoncelle et piano (2012)

Concert 3

00h 30

Musique électronique composée et interprétée par **Simon Stockhausen**

Samedi 11 octobre

de 21h à 1h 30

Durée

1h 15 environ par concert

Tarif D

10 € par concert

25 € pour la soirée complète

Tarifs réduits, pass et abonnements p. 82-84

Ψ

Bar et petite restauration

sur place pendant toute la soirée

Avec

Ensemble dissonArt

Jannis Anissegos flûte

Alexandros Stavridis clarinette

Theodor Patsalidis violon

Chara Seira alto

Vassilis Saitis violoncelle

Yannis Chatzis contrebasse

Lenio Liatsou piano

Simon Stockhausen électronique

Retrouvez l'ensemble dissonArt lors du concert Sieste du 7 octobre.

Avec vous

Des rendez-vous pour échanger avec les artistes et découvrir les œuvres autrement !

Ouverture des réservations le 9 septembre à 13 h 30

Autour de Parade

**Conférence
au centre culturel Les Dominicains***
Lundi 15 septembre à 20 h 30

L'avant-scène cubiste, la déflagration
des arts selon Picasso, Braque et Herbin
Durée 1 h 30
Entrée libre

Conférence à l'Opéra de Lille
Dimanche 21 septembre à 11 h 30

Parade : le ballet d'Erik Satie et le rideau
de scène de Pablo Picasso (cf. p. 8)
Durée 1 h
Gratuit, sur réservation

Autour de Chants d'amour et de mort

**Poésie
au centre culturel Les Dominicains***
Samedi 27 septembre à 16 h

Amours mystiques et mystique de
l'amour. Du *Cantique des cantiques*
à *Harawi* d'Olivier Messiaen
Par Patricia Marmoras, comédienne
Durée 1 h
Entrée libre

Visite : Histoire d'hier et d'aujourd'hui

Samedi 4 octobre à 11 h
Samedi 8 novembre à 11 h

Visite guidée de l'Opéra, de la Grande
salle aux terrasses du toit !
Durée 1 h
6 € / sur réservation

* Centre culturel Les Dominicains
7 avenue Salomon à Lille
T : +33 (0)7 69 53 88 98

Autour de L'Écume des jours

Midi Opéra
Lundi 6 octobre à 12 h 30

Conférence de presse publique,
avec Bassem Akiki et Anna Smolar
Durée 1 h
Gratuit, sur réservation

Spectacle en fabrique
Jeudi 30 octobre à 19 h 10

L'équipe artistique lève le voile sur la
création en cours et vous invite à un
moment de répétition.
Durée 2 h
Gratuit, sur réservation

Introduction à l'œuvre
Du 5 au 15 novembre

Courte présentation du spectacle dans
le Grand foyer, 30 minutes avant chaque
représentation
Durée 15 min
Gratuit, sur présentation de votre billet

Atelier chant
Dimanche 9 novembre à 10 h

Avec un artiste du Chœur de
l'Opéra de Lille
Durée 2 h
10 € / sur réservation

Écoute commentée
Dimanche 9 novembre à 14 h

Par Aude Ameille, université de Lille
Durée 1 h
Gratuit, sur réservation

Bord de scène
Dimanche 9 novembre

Rencontre avec une partie de l'équipe du
spectacle, à l'issue de la représentation
Durée 30 min
Gratuit

Autour de S 62° 58', W 60° 39'

Introduction à l'œuvre
Du 21 au 23 novembre

Courte présentation du spectacle dans
le Grand foyer, 30 minutes avant chaque
représentation
Durée 15 min
Gratuit, sur présentation de votre billet

Bord de scène
Samedi 22 novembre

Rencontre avec une partie de l'équipe du
spectacle, à l'issue de la représentation
Durée 30 min
Gratuit

Billetterie

Quand réserver ?

Les abonnements, pass et places à l'unité sont déjà disponibles pour tous les spectacles de la saison en Grande salle, sauf :

- *La Flûte enchantée* (9-26 mai) : ouverture des réservations hors abonnement le **mardi 27 janvier** à 19 h.

Pour les **expériences de concert au Grand foyer** (Sieste, Insomniaque, Heure bleue) et les **activités Avec vous**, les réservations ouvrent au rythme des Constellations :

- Constellation d'automne : à partir du **mardi 9 septembre** à 13 h 30
- Constellation d'hiver : à partir du **mardi 4 novembre** à 13 h 30
- Constellation de printemps à partir du **mardi 13 janvier** à 13 h 30
- Constellation d'été : à partir du **mardi 24 mars** à 13 h 30.

Comment réserver ?

En ligne

billetterie.opera-lille.fr
abonnements.opera-lille.fr

Aux guichets et par téléphone

Rue Léon Trulin
+33 (0)3 62 21 21 21 / billetterie@opera-lille.fr
Mardi - vendredi : 13 h 30 - 18 h
Samedi : 12 h 30 - 18 h

Ouvertures exceptionnelles :

Journées européennes du patrimoine (20 et 21 sept.),
Happy Days (29 et 30 nov.),
Opéra Games (du 19 au 23 fév.)

Fermetures exceptionnelles :

Braderie de Lille (6 sept.), jours fériés,
fêtes de fin d'année,
période estivale (mi-juillet - fin août)

Liste d'attente

Une séance affiche complet sur la billetterie en ligne ?
Inscrivez-vous pour recevoir une alerte par e-mail en cas de remise en vente de places.

Modalités d'achat

Moyens de paiement

Cartes Cadeaux, espèces, chèques, cartes bancaires (sauf American Express), Chèques-Vacances

Envoi des billets

Retrait au guichet gratuit
Envoi simple 4 € par dossier, recommandé France 10 €, par dossier, recommandé international 15 € par dossier

Report de date / de spectacle

Échange à tarif égal ou supérieur (pas de remboursement), sous réserve de places disponibles

Possible jusqu'à 48 h avant la date de la représentation

- Avec abonnement ou pass : sans frais
- Hors abonnement ou pass : 1 €, par billet

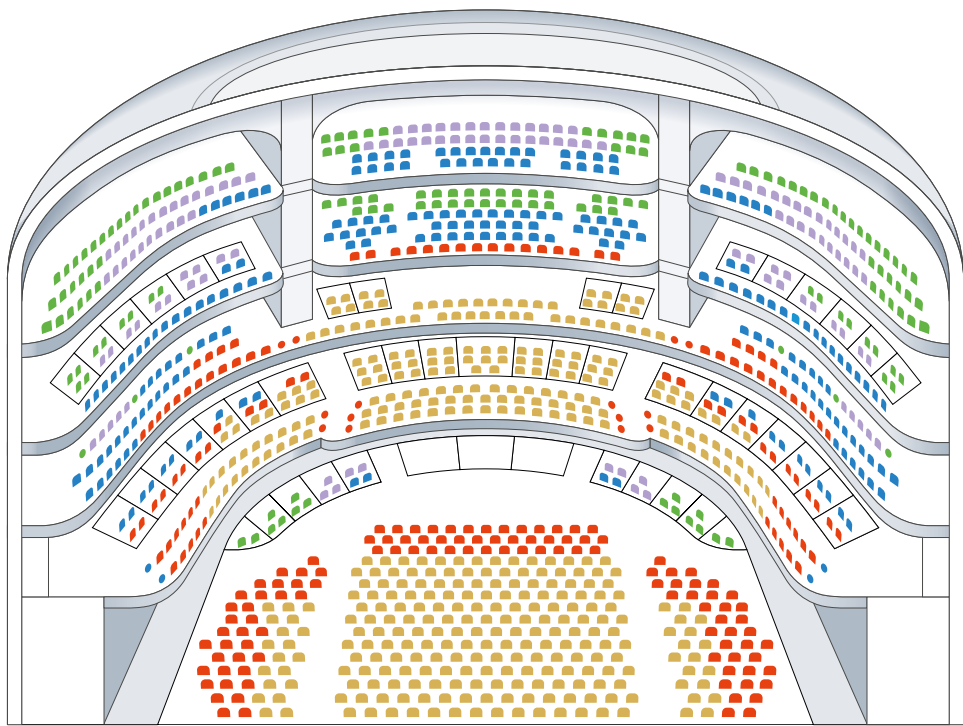
Plan de salle

Opéra / concert

À chaque spectacle correspond un tarif A, B, C ou D (précisé sur la page de présentation du spectacle). Pour les spectacles aux tarifs A, B et C, les places sont réparties en 5 catégories, qui varient selon le confort et la visibilité de la scène.

Pour les opéras et les concerts

Les places de la catégorie 5 ne permettent qu'une visibilité partielle de la scène et des surtitres.



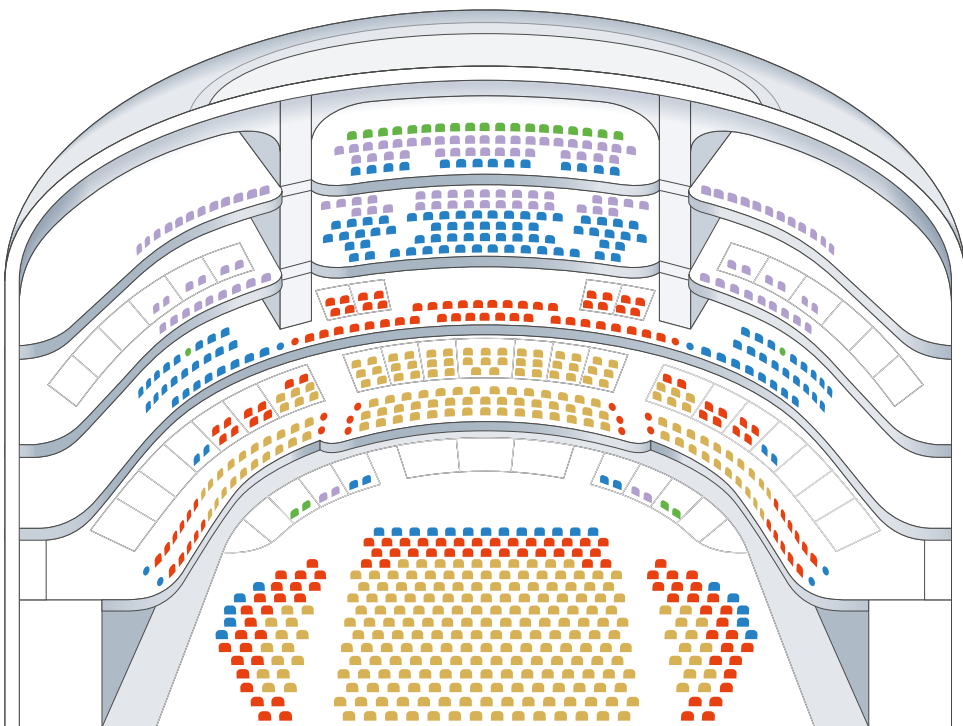
- Catégorie 1
- Catégorie 2
- Catégorie 3
- Catégorie 4
- Catégorie 5

Plan de salle

Danse

Pour la danse

Seules les places permettant une bonne visibilité de la scène sont proposées à la vente.



- Catégorie 1
- Catégorie 2
- Catégorie 3
- Catégorie 4
- Catégorie 5

Les places à l'unité

À partir de 5 €

		Plein tarif	- de 18 ans	Réduit ¹
Tarif A	Catégorie 1	75 €	18 €	56 €
	Catégorie 2	55 €	18 €	42 €
	Catégorie 3	35 €	18 €	26 €
	Catégorie 4	13 €		10 €
	Catégorie 5	5 €		
Tarif B	Catégorie 1	39 €	13 €	29 €
	Catégorie 2	29 €	13 €	21 €
	Catégorie 3	22 €	13 €	16 €
	Catégorie 4	10 €		8 €
	Catégorie 5	5 €		
Tarif C	Catégorie 1	28 €	10 €	21 €
	Catégorie 2	24 €	10 €	18 €
	Catégorie 3	18 €	10 €	13 €
	Catégorie 4	9 €		7 €
	Catégorie 5	5 €		
		Individuel	Réduit 1 ²	Réduit 2 ³
Tarif D ⁴	Catégorie unique	10 €	8 €	5 €

bon plan !

Vous êtes abonné à l'Atelier Lyrique de Tourcoing, à l'Orchestre National de Lille ou à l'Opéra Ballet des Flandres ? Bénéficiez de 15 % de réduction sur le tarif plein en catégories 1, 2 et 3 !

1. Demandeurs d'emploi, bénéficiaires du RSA, carte d'invalidité, carte mobilité inclusion, sur présentation de justificatifs
2. Pass individuel, pass 29-35 ans, pass Senior Lille & moi
3. Pass Jeune, demandeurs d'emploi, bénéficiaires du RSA, carte d'invalidité, carte mobilité inclusion, étudiants, moins de 18 ans, sur présentation de justificatifs
4. Les concerts Insomniaques sont composés de 3 parties qui peuvent être réservées séparément. Un pack pour la soirée complète (3 concerts) est proposé au tarif de 25 €

Les pass

Flexibles et avantageux

Pass individuel
10 €

- Pour tous
- Réduction de 15 % sur tous les spectacles en Grande salle en catégories 1, 2 et 3
 - Concerts au Grand foyer à 8 € au lieu de 10 €
 - Report de date ou de spectacle sans frais¹

Pass 29-35
5 €

- Pour les 29-35 ans
- Réduction de 25 % sur tous les spectacles en Grande salle en catégories 1, 2 et 3
 - Concerts au Grand foyer à 8 € au lieu de 10 €
 - Report de date ou de spectacle sans frais¹

Pass Jeune
5 €

- Pour les 18-28 ans
- Réduction de 50 % sur tous les spectacles en Grande salle en catégories 1 et 2
 - Places de 8 à 10 € en catégories 3 et 4
 - Concerts au Grand foyer à 5 € au lieu de 10 €
 - Report de date ou de spectacle sans frais¹

		Plein tarif	Pass individuel	Pass 29-35	Pass Jeune
Tarif A	Catégorie 1	75 €	64 €	56 €	37,50 €
	Catégorie 2	55 €	47 €	42 €	27,50 €
	Catégorie 3	35 €	30 €	26 €	10 €
	Catégorie 4	13 €			10 €
Tarif B	Catégorie 1	39 €	33 €	29 €	19,50 €
	Catégorie 2	29 €	25 €	21 €	14,50 €
	Catégorie 3	22 €	19 €	16 €	9 €
	Catégorie 4	10 €			9 €
Tarif C	Catégorie 1	28 €	24 €	21 €	14 €
	Catégorie 2	24 €	20 €	18 €	12 €
	Catégorie 3	18 €	15 €	13 €	8 €
	Catégorie 4	9 €			8 €

1. Échange à tarif égal ou supérieur, dans la limite des places disponibles

Les abonnements

Votre saison au meilleur prix

10 bonnes raisons de vous abonner

- Réduction de 20 ou 25 %** sur tous les spectacles en Grande salle en catégories 1, 2 et 3

Concerts au Grand foyer à 8 € au lieu de 10 € et offerts¹ pour un abonnement 8 spectacles et +

Report de date ou de spectacle sans frais²

Paiement de votre abonnement en 3 fois sans frais (par carte bancaire uniquement, aux guichets ou en ligne)

Ajout de spectacles dans votre abonnement en cours de saison, en conservant votre réduction (aux guichets ou par téléphone)
- Ajout de places supplémentaires** pour vos accompagnants³ dès la souscription de votre abonnement pour être placés côte à côte (tarif plein ou -18 ans)

Réservation prioritaire pour *La Flûte enchantée* (9-26 mai) dès la souscription de votre abonnement

Présentation en avant-première de la saison 2026-27

Réabonnement prioritaire pour la saison 2026-27

Tarif réduit⁴ à l'Atelier Lyrique de Tourcoing, à l'Orchestre National de Lille et à l'Opéra Ballet des Flandres

		Plein tarif	Abo 4 à 7 spectacles -20 %	Abo 8 spectacles et + -25 %
Tarif A	■ Catégorie 1	75 €	60 €	56 €
	■ Catégorie 2	55 €	44 €	42 €
	■ Catégorie 3	35 €	28 €	26 €
Tarif B	■ Catégorie 1	39 €	31 €	29 €
	■ Catégorie 2	29 €	23 €	21 €
	■ Catégorie 3	22 €	18 €	16 €
Tarif C	■ Catégorie 1	28 €	22 €	21 €
	■ Catégorie 2	24 €	19 €	18 €
	■ Catégorie 3	18 €	14 €	13 €

1. Dans la limite d'un contingent déterminé et des disponibilités

2. Échange à tarif égal ou supérieur, dans la limite des places disponibles

3. Dans la limite de 2 places supplémentaires par spectacle

4. Réduction de 15 % sur les places à l'unité.
Offre non cumulable, sur une sélection de spectacles

Pour les jeunes

Soirée Jeunes

Mercredi 1^{er} octobre à partir de 19 h
Pour les 18-28 ans

Présentation de la saison autour d'un verre et offre exceptionnelle de rentrée
Gratuit, sur réservation à partir du mardi 9 septembre (billetterie en ligne)
Infos : billetterie@opera-lille.fr

Pass Jeune

Pour les 18-28 ans

Achète un Pass à 5 € et bénéficie de 50 % de réduction en catégories 1 et 2 sur tous les spectacles de la saison ! Découvre les autres avantages en p. 83

Tarif Jour J

Pour les -28 ans

Plusieurs fois dans la saison, des places au tarif exceptionnel de 10, 15 ou 20 € sont mises en vente pour la représentation du soir même et réservées aux moins de 28 ans. Pour être informé, suis l'Opéra sur les réseaux sociaux : les offres Jour J sont annoncées sur Facebook et Instagram.

Pass Culture

Une sélection de spectacles et activités sont proposés aux détenteurs du Pass Culture à des tarifs très avantageux.
Les réservations se font sur l'appli Pass Culture. Les places sont ensuite à retirer aux guichets, sur présentation d'une pièce d'identité et de la contremarque.

Jury Premiers regards

Pour les 15-19 ans

Envie de partager une expérience unique avec d'autres jeunes ?
Rejoins le nouveau Jury Premiers regards !

Être membre du jury, c'est non seulement assister à une série de spectacles, mais aussi découvrir activement les coulisses de l'Opéra. Tu pourras suivre des répétitions, rencontrer des artistes et découvrir des métiers. Tu échangeras autour des spectacles avec d'autres jurés de ton âge et apprendras comment en parler avec justesse. Tu pourras même produire des contenus pour partager tes coups de cœur.
Et en fin de saison, tu participeras aux débats pour remettre un prix à l'un des artistes que tu auras découverts à travers ce parcours.

Tu veux participer ? Contacte Marion :
mtinoco@opera-lille.fr

Tous ensemble

Plusieurs dispositifs favorisent l'accessibilité des spectacles au plus grand nombre. Ils sont proposés gratuitement, sur réservation au moment de l'achat des billets.

Lunettes connectées

Possibilité de surtitrage personnalisé des opéras : français, français adapté, anglais, néerlandais (y compris gros caractères).
Les surtitres sont projetés sur les verres, sans gêner la vue de la scène.
Opération soutenue par l'État dans le cadre du dispositif « Expérience augmentée du spectacle vivant » de la filière des industries culturelles et créatives de France 2030, opérée par la Caisse des Dépôts
En partenariat avec Panthea

Audiodescription AD

Description en temps réel, au moyen d'un casque, des éléments visuels du spectacle. La représentation peut être précédée d'une visite tactile du décor.
Disponible pour les représentations de *L'Écume des jours* les 7 et 15 novembre et de *La Flûte enchantée* les 16 et 21 mai.

Programmes en braille ou caractères agrandis

Ils sont enrichis de commentaires sur les décors, les costumes et les déplacements, et disponibles sur toutes les séances audiodécrites (voir ci-dessus).

Dispositif d'aide à l'écoute

Boucle magnétique disponible sur toutes les représentations, sauf celles en audiodescription (voir plus haut).

Personnes à mobilité réduite

Signalez-vous auprès de la billetterie dès l'achat de vos billets. Vous bénéficierez d'une prise en charge et d'un placement adaptés. Le jour de la représentation, l'accès se fait par le boulevard Carnot, au niveau du parking à vélos.

C'est le grand jour !

10 choses à savoir pour bien préparer sa venue

Dress code

Il n'y a pas de règles vestimentaires pour se rendre à l'Opéra de Lille : tous les looks sont acceptés !
Habillez-vous comme vous le feriez pour aller au cinéma... ou sortez votre plus belle tenue !

Mobilités douces

Un parking à vélos et trottinettes, gratuit et surveillé, est disponible pour chaque spectacle en Grande salle. Il se situe boulevard Carnot, le long de l'Opéra. Le service est accessible une heure avant le spectacle et pendant toute la durée de la représentation.

À l'issue de la représentation, des écrans situés dans le hall de l'Opéra indiquent les horaires des prochains bus et tramways au départ de la Gare Lille Flandres et de la place Rihour.

Accès aux salles

Ouverture des portes de l'Opéra 50 min avant le début de la représentation. Accès par la place du Théâtre, sauf pour les expériences de concert au Grand foyer, les Midis Opéra, les visites et ateliers : accès par la billetterie, rue Léon Trulin.

Certains spectacles en Grande salle ne sont pas adaptés aux plus jeunes. L'équipe de billetterie est disponible pour vous conseiller.

Personnes à mobilité réduite

Signalez-vous auprès de la billetterie dès l'achat de vos billets. Vous bénéficierez d'une prise en charge et d'un placement adaptés.

Le jour de la représentation, l'accès se fait par le boulevard Carnot, au niveau du parking à vélos.

Vestiaires

Des vestiaires gratuits sont disponibles les soirs de spectacle en Grande salle.

Sacs et bagages

Dans le cadre du plan Vigipirate, une fouille systématique des sacs est effectuée à l'entrée du bâtiment. Les valises et sacs volumineux ne sont pas admis.

Ponctualité

Les spectacles débutent à l'heure prévue. L'accès à la salle n'est plus possible après la fermeture des portes. En cas de retard, l'accès à une loge vitrée est proposé, dans la limite des places disponibles.
Vous pouvez regagner votre place en salle après l'entracte, si le spectacle en comporte un.

Toute sortie de salle pendant le spectacle est définitive.

Restauration

Lorsque le spectacle comporte un entracte, boissons et petite restauration sont proposées au Grand foyer, avant et après la représentation, ainsi qu'à l'entracte. Également disponibles avant et après les concerts Sieste et pendant les concerts Insomniaque.

Programmes de salle

Un programme de salle gratuit est proposé pour chaque représentation en Grande salle. Il est disponible au vestiaire, et en ligne quelques jours à l'avance.

Photos, vidéos, enregistrements

Il est interdit de photographier, filmer ou enregistrer pendant le spectacle, en dehors des applaudissements et des saluts.

Partenaires institutionnels

L'Opéra de Lille, institué Théâtre lyrique d'intérêt national en octobre 2017, est un Établissement public de coopération culturelle financé par la Ville de Lille, la Métropole Européenne de Lille, la Région Hauts-de-France et le ministère de la Culture (Drac Hauts-de-France).



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



Conseil d'administration

Marie-Pierre Bresson
adjointe au maire de Lille, déléguée à la Culture, à la Coopération décentralisée et au Tourisme,
présidente du conseil d'administration de l'Opéra de Lille

Michel Delepaul
vice-président de la MEL chargé de la Culture et du Tourisme,
vice-président du conseil d'administration de l'Opéra de Lille

Direction générale et artistique

- Barbara Eckle**
directrice
- Euxane de Donceel**
directrice administrative et financière
- Miron Hakenbeck**
directeur de la programmation et de la dramaturgie
- Mathieu Lecoutre**
directeur technique et de production
- Sabine Revert**
secrétaire générale
- Boris Ignatov**
conseiller aux distributions
- Ada Baillon**
assistante à la direction générale et artistique

Relations presse

Yannick Dufour
Presse nationale et internationale
MYRA Margherita Yannick Rémi Associés
T + 33 (0)140 33 79 13
F+33 (0)140 33 7145
myra @myra.fr

Direction administrative et financière

- Frédéric Antrop**
agent comptable
- Chantal Cuchet**
responsable du développement du mécénat
- Michael Delobea**
comptable principal - adjoint de l'agent comptable
- Jessica Demarie**
comptable
- Émilie Dujardin**
assistante de la direction administrative et financière
- Ouahida El Kabir**
responsable de la comptabilité et de la paie
- Anissa Hamache Abbassi**
comptable
- Valentin Hilde**
administrateur systèmes et réseaux
- Laurie Hourriez**
chargée de la RSE
- François Martin**
responsable du budget et du contrôle de gestion
- Amélie Mertz**
responsable des ressources humaines et des affaires juridiques
- NN**
chargé-e des marchés publics et des achats

Secrétariat général

- Florian de Amarin Dias**
designer graphique
- David Bouyssou**
agent de billetterie
- Bruno Cappelle**
chargé des publications
- Céline Chalmin**
coordinatrice du secrétariat général
- Gabriel Contesse**
responsable de la billetterie
- Bénédicte Dacquin**
chargée de l'accueil
- Edwige Della Valle**
agent de billetterie
- Delphine Feillée**
chargée des relations avec les publics
- Agathe Givry**
administratrice déléguée Finoreille
- Fanny Lesage**
agent de billetterie
- Éloïse Malavaux**
chargée des réseaux sociaux
- Christine Rigaud**
déléguée artistique et pédagogique Finoreille
- Thomas Thisselin**
responsable communication et presse
- Marion Tinoco**
chargée des relations avec les publics
- Déborah Truffaut**
responsable des relations avec les publics
- NN**
assistant-e éditorial-e
- NN**
attaché-e à l'accueil et aux relations avec les publics

Et l'équipe des agents d'accueil

Direction technique et de production

- Dalila Boudjema**
agent d'accueil / standardiste
- Cédric Brunin**
régisseur plateau - chef machiniste
- Chantal Cuchet**
chargée de production
- Sarah Delpierre**
machiniste-cintrière
- Olivier Desse**
régisseur général
- Camille Devos**
responsable costumes
- Omar Fares**
agent d'accueil / gardien / sécurité incendie
- Fabien Forestier**
responsable bâtiment, hygiène et sécurité
- Damien Godeau**
employé de maintenance du bâtiment
- Pascal Godin**
régisseur atelier
- Stéphane Lacharme**
régisseur général
- Flavia Le Poder**
machiniste-cintrière
- Pierre Loof**
régisseur lumière
- Gwen Louâpre**
chargée de production
- Valéry-Anne Méresse**
régisseuse bâtiment
- Tristan Mercier**
machiniste-cintrier
- Caroline Millet**
régisseuse lumière
- Pierre Miné-Deleplanque**
régisseur plateau - chef machiniste
- Mélanie Miranda**
cheffe accessoiriste
- Claire Oliveau**
adjointe à la direction technique et de production
- Jonas Pamart Palà**
machiniste-cintrier
- Emmanuel Podsadny**
chef cintrier
- Vincent Rigaud**
machiniste-cintrier
- Frédéric Ronnel**
électricien
- Anne Salamon**
chargée de production
- Clémence Sorin**
chargée de production
- Mailys Soubeyran**
régisseuse lumière
- Sylvain Tricotet**
régisseur son
- Jean-Louis Vandervliet**
électricien
- Clémence Vermeesch**
technicienne du service général
- Florence Waultre**
secrétaire technique
- Et l'équipe technique des intermittents**

Mécènes et partenaires

L'Opéra de Lille remercie pour leur soutien ses mécènes et les entreprises partenaires de la saison.

Mécènes principaux de la saison 25.26



Acteur engagé dans l'accompagnement de ses clients et de ses partenaires, le **Crédit Agricole Nord de France** contribue à l'animation et à la vitalité culturelle des territoires à travers des actions fortes de mécénat et de partenariats régionaux.

Mécène principal de l'Opéra de Lille, le **Crédit Agricole Nord de France** favorise ainsi l'accès aux émotions et découvertes culturelles pour les plus larges publics. Il est fier d'accompagner la programmation d'excellence de l'Opéra de Lille mais aussi ses dispositifs d'inclusion vers les publics éloignés de la culture.



CIC Nord Ouest est un partenaire fidèle et historique de l'Opéra de Lille depuis son ouverture en 2004.

L'engagement de la banque auprès de l'Opéra, de Barbara Eckle et de son équipe témoigne de la volonté forte du **CIC Nord Ouest** de promouvoir l'attractivité de la région en soutenant la création artistique et la réalisation de grands projets culturels.

Grande mécène du programme Finoreille et de l'opéra itinérant



Mécènes associés au programme Finoreille



La **Caisse d'Épargne Hauts-de-France**, au travers de son contrat d'utilité, s'engage à être 100 % utile aux avancées sociales en soutenant notamment des initiatives culturelles accessibles à tous. En accompagnant le projet Finoreille de l'Opéra de Lille, elle offre aux enfants de 8 à 12 ans une première expérience artistique qui favorise l'égalité des chances et l'épanouissement personnel, tout en contribuant à la cohésion sociale et territoriale.

Le **Fonds de dotation Entreprises et Cités**, fondé en 2016, se donne pour mission de :

- renforcer l'excellence des territoires grâce à des actions en lien avec les universités, les écoles, les institutions, les associations et les entreprises,
- contribuer à réunir les conditions pour que les territoires puissent anticiper, répondre aux nouveaux défis et être acteurs proactifs du futur,
- agir pour un développement économique soutenable,
- promouvoir des modèles sociaux innovants combinant l'épanouissement humain et la performance économique.

Les projets que nous accompagnons sont développés sur le long terme et s'exercent sur le territoire des Hauts-de-France.



S'épanouir, dialoguer, grandir ensemble
Depuis 1987, la **Fondation Orange** place la musique et la voix au cœur de son engagement culturel. Parce que la culture est une chance pour chacun et un levier puissant pour le collectif, nous œuvrons pour en élargir l'accès et encourager sa pratique, notamment auprès des publics qui en sont les plus éloignés. Nous accompagnons également l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes.
Nous soutenons des projets de pratique artistique et culturelle qui permettent aux jeunes d'apprendre autrement, de s'exprimer librement et de gagner en confiance. Nous valorisons des approches pédagogiques innovantes, fondées sur la transversalité des compétences et le travail collectif, à travers le chant, la musique, le texte ou encore la scène – autant de leviers pour créer du lien et révéler les talents.

Mécène en compétences



Partenaires associés



Partenaires médias



septembre

lun 15	20h30	Conférence aux Dominicains
sam 20 - dim 21		Ouverture de saison : Parade
mar 23 - mer 24	12 h - 14 h, 16 h - 20 h	Exposition du rideau <i>Parade</i> de Picasso
sam 27	16 h	Poésie aux Dominicains
dim 28	16 h	Chants d'amour et de mort

octobre

mer 1 ^{er}	19 h	Soirée jeunes (18-28 ans)
sam 4	11h	Visite : Histoire d'hier et d'aujourd'hui
lun 6	12h30	Midi Opéra L'Écume des jours
mar 7	13h	Concert Sieste : Échos
sam 11	21h - 1h30	Concert Insomniaque : Libre est la nuit
mar 14 - sam 18		Open Week autour de L'Écume des jours
jeu 23	18h	Concert Heure bleue : Virtuoses
jeu 30	19h10	Spectacle en fabrique L'Écume des jours

novembre

mer 5	20h	L'Écume des jours + introduction à l'œuvre
ven 7	20h	L'Écume des jours + introduction à l'œuvre
sam 8	11h	Visite : Histoire d'hier et d'aujourd'hui
dim 9	10h	Atelier chant L'Écume des jours
dim 9	14h	Écoute commentée L'Écume des jours
dim 9	16h	L'Écume des jours + introduction à l'œuvre + bord de scène
mer 12	20h	L'Écume des jours + introduction à l'œuvre
jeu 13	18h	Concert Heure bleue : Sonates et syncopes
sam 15	18h	L'Écume des jours + introduction à l'œuvre
ven 21	20h	S 62° 58', W 60° 39' + introduction à l'œuvre
sam 22	18h	S 62° 58', W 60° 39' + introduction à l'œuvre + bord de scène
dim 23	16h	S 62° 58', W 60° 39' + introduction à l'œuvre
mar 25	13h	Concert Sieste : Midi Minuit
sam 29	12h15 - 18h30	Big Bang Happy Days des enfants
dim 30	10h45 - 17h	Big Bang Happy Days des enfants

Une saison en 4 Constellations



Constellation d'automne

L'Écume des jours
Edison Denisov
5 > 15 novembre

S 62° 58', W 60° 39'
Peeping Tom,
Franck Chartier
21 > 23 novembre

Chants d'amour et de mort
Messiaen, Ravel,
Wagner/Liszt
28 septembre

Big Bang
Happy Days des enfants
29 et 30 novembre



Constellation d'hiver

L'Affaire Makropoulos
Leoš Janáček
5 > 16 février

Le Château de Barbe-Bleue
Les sons de la solitude
Béla Bartók / Jeffrey Döring
18 et 19 décembre
(En janvier et février dans la métropole lilloise et la région Hauts-de-France)

invisibili
Aurélien Bory
Compagnie 111
12 et 13 décembre

Le cœur a ses raisons
Schumann, Janáček
9 décembre



Constellation de printemps

Les Enfants terribles
Phillip Glass
20 > 26 mars

Terminal Beach
Moritz Ostruschnjak
28 février et 1^{er} mars

Partir
Reich, Chostakovitch
31 mars

Opéra Games
19 > 23 février



Constellation d'été

La Flûte enchantée
Wolfgang A. Mozart
9 > 26 mai

Canine Jaunâtre 3
Marlene Monteiro Freitas,
Ballet de l'Opéra de Lyon
11 et 12 juin

Archets et banderilles
Haydn, Turina, Beethoven
17 mai

La voix au chapitre
Finoreille
20 et 21 juin

Deviens membre du Jury Premiers regards !

Tu as entre 15 et 19 ans ?

Tu aimes les spectacles, débattre et donner ton avis ?

Tes missions

- Assister à 8 spectacles entre novembre et juin
- Affûter ton esprit critique
- Défendre tes idées
- Récompenser un·e artiste de la saison

Inscris-toi avant le 18 octobre !
mtinoco@opera-lille.fr



Restez informés

Sur les réseaux

Suivez @operalille sur



Newsletter

Recevez l'actualité de l'Opéra en vous inscrivant sur opera-lille.fr

Brochure trimestrielle de l'Opéra de Lille, automne 2025

Licences PLATESV-R-2021-000130 PLATESV-R-2021-000131 PLATESV-R-2021-000132

Responsable de la publication **Opéra de Lille** Direction **Barbara Eckle**

Rédaction **Bruno Cappelle, Bénédicte Dacquain, Barbara Eckle, Miron Hakenbeck, Thomas Thisselin**

Traduction **Bertrand Brouder**

Conception graphique **Florian de Amorin Dias** Charte graphique **H5**

Illustrations : p. 10-11 **Nicolas Haverland** / p. 36-37 **Delphine Feillée, Déborah Truffaut**

Impression **Graphius**, Gand, août 2025

Crédits photographiques

Couverture, p. 22-23, 24, 93 © Cullan Smith/Unsplash ; p. 7 © Succession Picasso © Centre Pompidou, dist. GrandPalaisRMN/Georges Meguerditchian ; p. 9 © Francesca Pfeffer ; p. 12 © SZ Photo/Daniel Biskup/Bridgeman Images ; p. 14 © DR ; p. 17 © Karsten Thielker ; p. 18 © Jean-Pierre Delagarde/OnP ; p. 20 CC0 ; p. 21 © 2001 StudioCanal ; p. 27 © AFP ; p. 28 © DR ; p. 30 © Michel Szabo ; p. 32 Karolina Józwik ; p. 34 © Anna Met ; p. 39 © DR ; p. 40 © Kapitolina Tsvetkova ; p. 41 © Ksawery Zamoyski ; p. 42 © DR ; p. 44 CC0 ; p. 45 image créée par une IA © Florian de Amorin Dias ; p. 46 © Velvetfish ; p. 48 Marcus Lofvenberg/Unsplash ; p. 51 © DR ; p. 52 © Julien Vidal/Parisienne de Photographie © Adago, Paris, 2025 ; p. 54 © DR ; p. 55 © Christian Knorr and Helvetia Leal ; p. 56 © Olympe Tits/Peeping Tom ; p. 58 © Guillermo Ferla/Unsplash ; p. 60 © Anemone ; p. 61 © Eaktra Promwanna ; p. 64 Roland Penrose © Lee Miller Archives, England 2025. All rights reserved. leemiller.co.uk ; p. 67 © Camille Graule ; p. 68 image créée par une IA © Florian de Amorin Dias ; p. 93 © David Clode/Unsplash, © Matteo Piscioneri/Unsplash, Tomas Hirsch/Unsplash ; p. 94 © Marek Pavlik/Unsplash

Mentions de production **S 62° 58' ; W 60° 39'**

Production Peeping Tom **Coproduction** KVS – Koninklijke Vlaamse Schouwburg (Bruxelles), Biennale de la danse (Lyon), Teatros del Canal (Madrid), Théâtre de la Ville (Paris), The Barbican (Londres), Tanz Köln (Cologne), Festival Aperto/Fondazione I Teatri (Reggio Emilia), Torinodanza Festival/Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale (Turin), Teatre Nacional de Catalunya (Barcelone), & Espoo Theatre – International Theatre of Finland, Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, CC De Factorij Zaventem **Avec le soutien** du Tax Shelter du Gouvernement fédéral belge **Distribution** Frans Brood Productions **Remerciements** Lio Nasser, Leietheater (Deinze)

The background of the entire page is a photograph of the ornate, vaulted ceiling of the Grand Théâtre de Lille. The ceiling features intricate stucco work, including scrolls, floral motifs, and a central medallion. The lighting is dramatic, highlighting the architectural details.

Devenez partenaire de l'Opéra de Lille

Fondations, entreprises, particuliers

Pour un spectacle, une constellation ou la saison entière, pour une action ou un projet qui vous touche

Soutenez un Opéra ouvert et audacieux et contribuez au développement d'un projet ambitieux.

Pour construire un partenariat sur mesure
ou pour tout renseignement :
Chantal Cuchet
03 28 38 40 50
ccuchet@opera-lille.fr

