



opéra de lille

L'Écume des jours

opéra
5 → 15 novembre 2025

L'Écume des jours

Edison Denisov

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

chanté en français

surtitré en français et en anglais

durée +/- 2 h 50 entracte compris

bord de scène

rencontre avec l'équipe artistique

le 9 novembre à l'issue de la représentation

Représentations audiodécrites

à destination des spectateurs aveugles

et malvoyants les 7 et 15 novembre

Audiodescription **Cécile Wittendal**

Réalisation **Accès Culture**

Captation **Ozango Productions**

En collaboration avec l'**Orchestre National de Lille**

Diffusion **Mezzo Live** (30 novembre),

France 3 Hauts-de-France, Wéo, OperaVision.eu



L'Écume des jours

Opéra en trois actes d'**Edison Denisov** (1929-1996)

Livret du compositeur d'après le roman éponyme de **Boris Vian** (1920-1959)

Créé le 15 mars 1986 à l'Opéra national de Paris (Opéra-Comique)

Bassem Akiki direction musicale

Anna Smolar mise en scène

Anna Met décors

Julia Kornacka costumes

Felice Ross lumières

Paweł Sakowicz chorégraphie

Natan Berkowicz vidéo

Virginie Déjos cheffe de chœur

Nicolas Chesneau, Flore Merlin chefs de chant

Pascale Diéval-Wils préparation des enfants solistes

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)

Rémy Berthier Le Pharmacien (rôle parlé),
comédien, magicien

**Yohann Baran, Cameron Bida, Clara Brunet,
Florie Laroche** danse

Chœur de l'Opéra de Lille

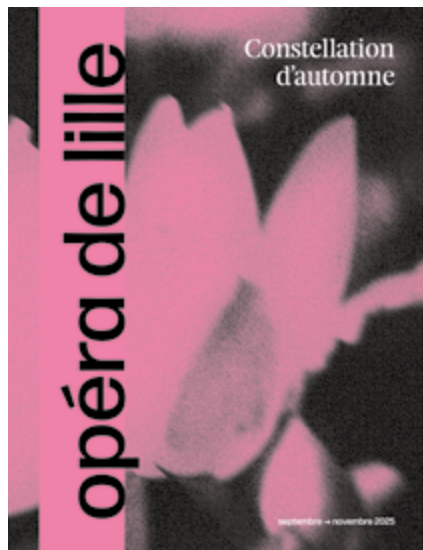
Orchestre National de Lille

Partition **Le Chant du Monde**

Nouvelle production de l'Opéra de Lille

Avec le soutien du Crédit Agricole Nord de France, mécène principal de la saison

Retrouvez *L'Écume des jours*
dans notre brochure d'automne



Portraits croisés
Boris Vian & Edison Denisov

Composer en Union soviétique :
Le cas Edison Denisov

Êtes-vous arrangée par Duke Ellington ?
Chloé, un standard de jazz légendaire

Une pièce onirique
Entretien avec Cameron Becker

Nénuphar, la fleur du mal ?
Une plante symbolique

→ Brochure disponible dans le Hall et les déambulateurs de l'Opéra, à la billetterie et sur opera-lille.fr.

Faites connaissance avec l'équipe artistique et les interprètes !

Des notices biographiques sont disponibles sur la page de *L'Écume des jours*
sur opera-lille.fr ou en scannant ce code QR.



Quelques repères

L'Écume des jours figure parmi les emblèmes de la littérature française du 20^e siècle. Pourtant, le texte que Boris Vian écrit à l'âge de 26 ans paraît en 1947 dans une totale indifférence. C'est la jeunesse des années 1960 qui en fait un livre culte. Depuis, l'ouvrage a traversé les générations pour atteindre aujourd'hui 20 millions d'exemplaires diffusés dans le monde. Il faut dire que beaucoup d'entre nous peuvent se retrouver dans ce conte fantaisiste sur la fin de l'insouciance, qui marque souvent l'entrée dans l'âge adulte. C'est désormais un classique, étudié dans les collèges et les lycées.

Admiratif de la culture et de la musique françaises, fervent lecteur de Vian, le compositeur russe Edison Denisov adapte le roman à l'opéra, sans commande d'aucune institution, simplement guidé par une « nécessité intérieure ». Sa partition est achevée en 1981, au terme de trois années d'écriture. La création mondiale a lieu à Paris, à l'Opéra-Comique en mars 1986, et reçoit « un déluge d'applaudissements », comme le relate alors la presse. Depuis, l'œuvre a été représentée en Union soviétique en 1989, à plusieurs reprises en Allemagne entre 1991 et 2017, mais jamais en France, où cette nouvelle production met donc fin à près de 40 années de silence.

Dans *L'Écume des jours*, la musique brille par son audace et sa liberté. Elle inclut des motifs de jazz – façon Duke Ellington, comme dans le roman – de la chanson, des références à Richard Wagner et Claude Debussy, mais aussi de grands chœurs liturgiques d'inspiration russe ou encore le

son des cloches orthodoxes. Comme dans un montage cinématographique, Denisov déploie ses quatorze tableaux, liés par des intermezzos, dans une forme d'expression singulière où les influences musicales se fondent en une unité nouvelle. L'insouciance de la jeunesse et l'ombre de la mort, l'expérience de la vie et les visions surréalistes se côtoient sans cesse dans la partition ; elles se frôlent, se transforment et parfois se confondent. Invité à diriger l'Orchestre National de Lille, Bassem Akiki aborde avec finesse la structure générale de l'œuvre, attentif à la subtilité des contrastes stylistiques et à la transmission du texte chanté.

La metteuse en scène Anna Smolar, par l'acuité de son regard contemporain, actualise le texte de Boris Vian, tout en soulignant l'ambivalence de cette histoire d'amour. La maladie de Chloé devient le point de départ réel d'un récit dans lequel une jeune femme d'aujourd'hui puise dans l'amour et l'imaginaire la force d'affronter l'inéluctable. Pour cela, Anna Smolar enrichit l'histoire d'amour de Vian d'une autre relation intime. Aux côtés de sa compagne, Chloé met en mouvement un jeu d'allers-retours entre sa réalité et une fiction nostalgique où la vision poétique de l'œuvre est transposée dans le contexte des événements de Mai 68. Cette Chloé choisit non seulement de vivre mais aussi de mourir selon ses propres règles, sur fond d'une histoire qui commence avec un jeune homme amoureux, et s'achève alors que les rues s'embrasent et que la société se transforme.

PROLOGUE [VIDÉO]

Silence

CHAMBRE DE CHLOÉ

LUMIÈRE, CAMÉRA 1 : LES VISAGES DES DEUX FEMMES SUR LE LIT

CHLOÉ

Tu me passes une cigarette ? Juste
une, allez.

Bouffée de cigarette

LA SOURIS

Tu es bien ? /.../ Chloé ?

Baisers, enlacées

CHLOÉ

« C'était le 16 juillet... » Raconte
encore une fois.

Silence. La Souris se lève, s'assied à table.

CHLOÉ

S'il te plaît.

Elle regarde Chloé.

LA SOURIS

C'était le 16 juillet. Je dormais
dans un hamac. Ça sentait bon la
pinède. J'ai ouvert les yeux et je
t'ai vue dans la tente, à côté.
Tu essayais de mettre ton maillot,
ça m'a fait rire parce qu'il était

tout enroulé et tu n'arrivais pas à l'attacher. Et puis tu es sortie de la tente. J'ai vu tes yeux. Et tes cheveux. Ton cou bronzé. Ton maillot vert pomme. Moi j'avais un vieux maillot noir. Et toi tu étais sublime.

CHLOÉ

Tu m'as demandé de la crème solaire.

LA SOURIS

Et tu m'as répondu : « Tout ce que tu voudras ».

Silence

CHLOÉ

Raconte-moi une nouvelle histoire.

LA SOURIS

D'accord. Qu'est-ce que tu veux ?

CHLOÉ

Je veux tomber amoureuse d'un très jeune homme.

LA SOURIS

Ah bon ! Et moi ? Je serai qui, alors, dans cette histoire ?

CHLOÉ

Une souris...

L'orchestre accorde les instruments.

VIDÉO : GROS PLAN DE LA SOURIS QUI SE TRANSFORME EN SOURIS.

Argument

PERSONNAGES PRINCIPAUX

Chloé jeune femme, future épouse de Colin

Colin jeune homme aisé, oisif et insouciant au début de l'histoire

Chick meilleur ami de Colin, ingénieur désargenté

Alise amoureuse de Chick

Nicolas cuisinier de Colin et oncle d'Alise, amant d'Isis

Isis amie des deux jeunes couples

Pégase, Coriolan amis de Chloé et Colin

La Souris partage la vie de Chloé et Colin

PROLOGUE

*Chloé et sa compagne se remémorent leur première rencontre. Pour oublier un instant sa maladie, Chloé propose d'inventer une histoire d'amour fantastique : un jeune homme insouciant et fantaisiste, passionné de jazz et capable de parler aux souris, est à la recherche du grand amour.**

PREMIER ACTE

Colin se réjouit à l'idée de passer la soirée avec son meilleur ami, Chick. Pour l'occasion, son nouveau cuisinier, Nicolas, a imaginé une recette extravagante. Colin présente à Chick sa dernière invention, le pianocktail : l'instrument compose des boissons en fonction des notes jouées sur le clavier. Chick mixe deux cocktails sur la musique de *Solitude*. Puis il raconte à Colin sa rencontre avec Alise, qui partage sa passion pour le philosophe Jean-Sol Partre. Colin aimerait lui aussi « trouver une fille ». Chick lui propose d'aller patiner le lendemain.

À la patinoire, Colin retrouve Chick et Alise, puis Isis qui invite tout le monde à une fête pour l'anniversaire de son petit chien. Un tragique accident impliquant un patineur assombrit l'ambiance.

Colin espère rencontrer une fille chez Isis. Au cours de la fête, Alise reproche à Chick de ne pas vouloir l'épouser, préférant sa passion pour les écrits de Partre. Colin tente d'apaiser leur querelle. Isis lui présente une fille : Chloé. Son prénom lui rappelle un célèbre morceau de Duke Ellington, sur lequel ils dansent.

Plus tard, un nuage rose enveloppe Chloé et Colin lorsqu'ils se retrouvent pour une promenade en ville. Troublés par des scènes violentes sur des affiches publicitaires, ils se rendent dans un parc et finissent par se rapprocher.

DEUXIÈME ACTE

Colin est comblé : il va épouser la femme de ses rêves. Chloé, Alise et Isis se préparent gaiement pour le mariage. Seuls Coriolan et Pégase regrettent que le beau Colin épouse une fille.

Après la cérémonie religieuse, Chloé et Colin partent en voyage de noces. Conduits par Nicolas, ils traversent une région de mines de cuivre. Les corps usés des ouvriers effraient Chloé ; Colin affirme qu'il est stupide et insensé de gâcher sa vie dans le travail manuel.

De retour chez eux, Chloé se plaint de douleurs à la poitrine ; la souris qui partage leur appartement se blesse en nettoyant les carreaux. Colin met de la musique, qui ramène les jeunes mariés à leur bonheur des premiers jours, tandis que la maison commence à présenter d'étranges phénomènes.

Le médecin découvre une drôle de musique dans le poumon droit de Chloé et rédige une ordonnance.

En chemin vers la pharmacie, Colin et Chick partagent leurs inquiétudes : Chick pense ne jamais pouvoir épouser Alise car il dépense tout son argent dans les livres de son idole Partre. Colin ne peut rien pour lui : il a lui-même consacré toute sa fortune à acheter des fleurs fraîches, dont le parfum doit empêcher la croissance du nénuphar diagnostiqué dans le poumon de Chloé.

Chloé a été opérée, mais la maladie a gagné son autre poumon.

Colin lit à Chloé l'histoire de Tristan et Iseult et décide de chercher du travail.

TROISIÈME ACTE

L'espoir d'une guérison de Chloé s'évanouit. Colin est embauché dans une usine d'armes. Désespérée parce que Chick l'a chassée, Alise rend visite à Chloé. Colin tente de la consoler ; un instant, les deux regrettent de ne pas s'être rencontrés plus tôt.

Le Sénéchal fait irruption chez Chick avec un commando d'intervention pour recouvrer ses dettes. En voulant sauver ses livres de la destruction par les policiers, Chick est abattu. En même temps, Alise, persuadée d'avoir trouvé un moyen de sauver Chick, incendie les librairies pour détruire tous les ouvrages de Partre.

Chloé est morte. Lors de la cérémonie funéraire, Colin accuse Jésus : quel sens donne-t-il à cette mort ? Jésus rejette toute responsabilité. Colin reste seul.

Chloé et sa compagne achèvent l'histoire. Elles endossent les rôles du chat et de la souris :*

La souris ne supporte plus la douleur de Colin et demande de l'aide au chat. Celui-ci lui accorde la grâce d'une fin rapide et sans souffrance. La souris pose sa tête dans la gueule du chat : si quelqu'un marche sur sa queue, il refermera la mâchoire.

On entend au loin le chant d'une fillette.

* Dispositif narratif imaginé par Anna Smolar pour la mise en scène



Denisov en liberté

Entretien avec Bassem Akiki
directeur musical

Edison Denisov a vécu et travaillé en Union soviétique, où les arts étaient soumis à la doctrine esthétique du régime. Mais il a voyagé en Europe et se passionnait pour la culture française. Comment ces influences coexistent-elles dans sa musique ?

En Union soviétique, Edison Denisov a parfois pu se sentir comme dans une cage, mais il a trouvé une forme de respiration et de liberté en voyageant en Occident. Il aimait tout particulièrement la France, où il s'est d'ailleurs installé à la fin de sa vie. Il était proche de personnalités comme Olivier Messiaen et Pierre Boulez. Pour autant, il n'a jamais renié ses origines ; sa musique reste marquée par une certaine tradition russe, notamment dans sa structure extrêmement rigoureuse. L'expression, elle, se révèle clairement influencée par la musique française du 20^e siècle – je pense à des compositeurs comme Maurice Ravel et Claude Debussy. Mais Denisov n'est jamais dans l'imitation : il se nourrit de cette culture musicale pour développer un langage qui lui est propre, dans un équilibre entre tradition et nouveauté.

Même s'il n'a composé que trois opéras, Denisov avait un goût prononcé pour le genre lyrique et plus généralement pour l'écriture vocale. Comment traite-t-il la voix ?

Denisov aborde la voix avec une exigence instrumentale – ambitus, virtuosité, précision –, tout en donnant aux instruments une qualité véritablement chantante. Mais il ne dépasse jamais les limites de la technique : tout est jouable et tout est chantable. Par ailleurs, que ce soit dans son écriture instrumentale ou vocale, Denisov respecte le rythme du texte, la prosodie. Son intelligence orchestrale éclaire le texte, en renforce la clarté et préserve l'équilibre entre dramaturgie verbale et matière sonore.

Passer d'une œuvre littéraire à un livret d'opéra implique généralement des raccourcis. Dans *L'Écume de jours*, Denisov a choisi de privilégier l'histoire d'amour, tandis que le côté absurde du roman est plus allusif. La musique suit-elle ce parti pris ?

Un livret d'opéra ne peut pas être aussi développé qu'un roman. Globalement, il ne doit pas dépasser 20 à 30 pages pour que les mots puissent être mis en musique. En revanche, la musique a le pouvoir de raconter ce que le livret ne dit pas du roman. Selon moi, dans *L'Écume des jours*, Denisov choisit surtout de se concentrer sur les thèmes qui donnent au texte de Boris Vian un caractère universel : l'amour, la maladie, la mort. Le cœur du roman, c'est effectivement un amour à l'épreuve de la maladie, que

l'auteur habille de son style génial, empreint de surréalisme. Chez Vian, la maladie prend ainsi la forme inattendue d'un nénuphar dans le poumon de Chloé. Mais dans le fond, que ce soit la tuberculose de Violetta dans *La traviata* de Verdi au milieu du 19^e siècle, ou le sida aux États-Unis dans les années 1980 dans *Angels in America* de Pêter Eötvös, il s'agit toujours de la même histoire. Denisov nous la raconte à son tour, en étant fidèle au roman mais sans le suivre totalement. La grande différence que je vois entre Vian et Denisov réside dans leur rapport à la mort et à la religion. Dans ce domaine, Vian se montre plutôt ironique, voire cynique, tandis que Denisov se situe dans une dimension spirituelle. D'ailleurs, il intègre au livret des textes religieux et la musique comporte des allusions au chant orthodoxe – et même au chant grégorien –, même s'il s'agit davantage d'une référence stylistique que d'un emprunt explicite.

Pour la création de *L'Écume des jours* à Paris, Denisov avait choisi la Salle Favart de l'Opéra-Comique plutôt que le Palais Garnier. Ses proportions plus modestes lui semblaient mieux correspondre à l'atmosphère intimiste de son opéra. Pourtant, l'effectif orchestral est tel que la fosse fut insuffisante et certains musiciens durent prendre place dans des loges. Comment expliques-tu ce paradoxe ?

Il peut sembler paradoxal de raconter une histoire aussi intime en l'enveloppant d'un orchestre immense. Mais le but de Denisov avec cet effectif imposant n'était pas tant de produire du volume que de proposer une grande variété de combinaisons instrumentales. De ce fait, conserver l'effectif complet est indispensable pour préserver la richesse timbrale de la partition. En réduisant l'orchestration pour l'adapter à la taille de la fosse d'orchestre, on perdrait l'esprit originel de l'œuvre. Notre production à l'Opéra de Lille comprend donc tous les instruments prévus par Denisov à la création de l'œuvre, ce qui inclut notamment un piano, un clavecin, une harpe, deux saxophones, deux guitares électriques, un important

dispositif de percussions, etc. Impossible de les loger tous dans la fosse d'orchestre. Alors nous nous adaptons, comme à l'Opéra-Comique en 1986, en plaçant les percussions dans les loges techniques de part et d'autre de la scène, ainsi qu'au premier balcon. Ce dispositif profite à l'acoustique : le son n'émane plus uniquement de la fosse, il circule depuis les loges et enveloppe les spectateurs, offrant une spatialisation qui ajoute une dimension supplémentaire à la partition.

Dans le roman de Boris Vian, l'atmosphère générale évolue au fil de l'action. En particulier la lumière, qui symbolise le bonheur de Colin et Chloé, est progressivement absorbée par l'obscurité. Comment cette évolution se traduit-elle sur le plan musical ?

On retrouve ce changement d'atmosphère dans la musique, spécialement à partir de la première entrée de Chloé, où l'instrumentation commence à évoluer. Et même dans la toute première scène – l'opéra n'a pas d'ouverture –, qui est un tableau léger et joyeux, Denisov nous fait entendre que l'histoire finira mal. Puis les différents thèmes musicaux, qui correspondent à des personnages, notamment Chloé, ou à des sujets tels que l'amour et la mort, se répètent au fil de l'œuvre comme des leitmotivs, mais avec de légères variations qui font évoluer leur couleur vers quelque chose de plus sombre.

À la fin de l'opéra, le tissu orchestral s'amenuise progressivement ; les textures se raréfient et s'obscurcissent. Au dernier tableau, la voix d'une fillette se fait entendre après la disparition de Chloé. J'y vois l'image de l'éternel retour, comme dans le concept de Nietzsche : la musique devient éthérée, et dans sa façon de disparaître, elle laisse présager le début d'autre chose.

Le jazz, si important dans la vie de Boris Vian, est très présent dans le roman. Quelle est sa place dans l'opéra de Denisov ?

Denisov aussi était attiré par le jazz. Des allusions, notamment à Duke Ellington, parsèment la partition. On les entend clairement quand l'action l'exige – comme dans la scène du pianocktail au premier acte – mais pas uniquement. Elles peuvent ressurgir à d'autres moments et correspondent à des instants où la maladie se suspend. D'ailleurs, le jazz connaît un apogée dans le duo d'amour de Chloé et Colin au deuxième acte. Ensuite, ces références se raréfient à mesure que l'intrigue s'assombrit, comme le bonheur des deux protagonistes.

Du point de vue musical, ces thèmes ne sont jamais un pastiche de jazz, ni une copie de Duke Ellington. Denisov en reprend l'esprit pour créer son propre style : le jazz de *L'Écume des jours*, c'est du Denisov. On retrouve chez lui le génie de Puccini : quand on écoute *Turandot*, on entend la Chine, mais ça n'est pas de la musique chinoise. C'est la même chose ici, avec encore plus de liberté.

Denisov est un représentant du polystylisme. Quels autres genres ou influences musicales peut-on déceler dans *L'Écume des jours* ?

Il y a d'abord des allusions à la chanson française, en hommage à Boris Vian qui était aussi un grand chansonnier. Denisov insère dans le livret des textes de chansons de Vian, comme *Ne vous mariez pas, les filles* au premier acte ou *Hé, Mama !* au troisième. En revanche il n'en reprend pas les musiques mais en compose de nouvelles.

À la fin du deuxième acte, quand Colin fait la lecture de *Tristan et Iseult* à Chloé, on entend le fameux « accord du Tristan » de Wagner. Le clin d'œil a quelque chose d'éminemment symbolique ici, car de l'opéra de Wagner à celui de Denisov se retrouve le thème central de

l'amour et de la mort. Lequel thème fut également transposé par Debussy dans son *Pelléas et Mélisande*, un opéra dont le caractère chambriste, la prosodie musicale et l'orchestration impressionniste transparaissent clairement chez Denisov.

L'opéra comprend aussi des inspirations liturgiques d'esthétique russe – grands chœurs, évocations de cloches d'église (*zvон*) –, tandis que la polyrythmie et des superpositions harmoniques relèvent de l'écriture personnelle de Denisov. Il y a aussi ce très beau *Deum de Deo* à la fin du deuxième tableau, où le ténor solo chante le texte latin dans une sorte d'improvisation presque orientale, simplement accompagné par les cloches et le chœur créant un fond sonore très céleste et méditatif.

Malgré ce langage varié, Denisov parvient à ne pas donner l'impression d'un vaste collage. À quoi cela tient-il ? De même, l'opéra est divisé en 14 tableaux, parfois très courts et visuellement très contrastés. Comment sont-ils reliés musicalement ?

Les 14 tableaux de l'opéra et leurs intermezzos sont connectés entre eux selon la ligne dramaturgique. Quand l'histoire se poursuit d'un tableau à l'autre, la musique s'enchaîne. Parfois même, elle « glisse » de l'un à l'autre : une musique disparaît progressivement pendant qu'une autre apparaît, et il y a un moment où les deux coexistent, selon la technique du *fade in / fade out*. Ces transitions sont extraordinairement bien écrites. En revanche, si on passe à une situation nouvelle, la musique s'achève avant qu'une autre prenne le relais.

Quant à la cohérence globale, elle tient à une architecture formelle précise, où les motifs se répondent et se transforment. J'aime faire le parallèle avec la rue : chacun se déplace à son rythme, en suivant la direction de son choix, sans pour autant provoquer de collisions, parce qu'un ensemble de règles implicites organise la circulation – d'où l'harmonie d'ensemble.

Tout comme Denisov, tu es musicien et mathématicien. Ce point commun te permet-il de lire la partition avec les yeux du compositeur ?

Je crois que, même sans le savoir, beaucoup de compositeurs sont des mathématiciens – du moins ceux qui écrivent bien. De la même façon, nombre de chefs d'orchestre le sont aussi. Les mathématiques, ça n'est pas forcément les sinus, les cosinus, les tangentes et les formules : les mathématiques sont un langage. Bien sûr, on peut l'apprendre à l'université, mais tout le monde le côtoie dans sa vie quotidienne. Bach est pour moi un immense « mathématicien » de la musique : il fonde son écriture sur une structure extrêmement solide. Mozart aussi est un mathématicien, il pratique une mathématique simple mais implacable. Au début du 20^e siècle, quand il initie la musique dodécaphonique, Schönberg s'ouvre à un autre système mathématique. Quand on crée en suivant des règles, des principes, même si on ne les nomme pas avec des chiffres et des formules, on touche aux mathématiques. Denisov en était conscient et sa composition est très calculée. Mais jamais au détriment de l'émotion. D'ailleurs, cette structure très construite aide l'auditeur à entrer dans la musique. Il ne faut pas envisager les mathématiques comme un dogme, mais comme un outil au service de la musique et de l'émotion.

Dans sa mise en scène, Anna Smolar choisit de placer Chloé au centre de l'œuvre. Pourtant, Chloé n'est pas le personnage le plus présent dans le livret : elle arrive au milieu du premier acte et ne chante plus du tout au troisième. Comment existe-t-elle à travers la musique ?

En effet, Chloé cesse de chanter à partir de la fin du deuxième acte. Mais le thème musical qui lui est associé revient souvent au troisième acte, y compris dans le duo entre Colin et Alise. Cette présence revêt un caractère symbolique, comme si l'âme de Chloé était toujours présente.

Plusieurs œuvres importantes de Denisov s'achèvent sur le timbre de la flûte. C'est le cas de *L'Écume des jours*. Que représente cet instrument chez Denisov ?

La flûte est effectivement l'un des instruments préférés de Denisov. J'ai lu quelque part qu'elle correspondait pour lui à une couleur très française. Pourquoi pas, ces considérations sont très personnelles – moi-même, j'associe le hautbois à la musique allemande.

Mais j'ai une autre lecture de la fin de l'opéra. Après le dialogue entre la souris et un chat, la version originale prévoit un chœur d'orphelines qui chante un texte ajouté par Denisov, *Dieu nous attend depuis l'aube des mondes*, accompagné par le hautbois. Pour Anna Smolar, ce texte religieux donnait à l'œuvre une connotation trop éloignée de l'esprit de Vian. Nous l'avons donc remplacé, dans notre production, par une intervention de la fillette seule, qui chante sans paroles, en vocalises. Alors la flûte rejoint le hautbois, puis les cordes, la harpe, le célesta et enfin les percussions l'une après l'autre : vibraphone, cloches, crotales, gong, tam-tam... Pour moi, la flûte qui entre comme ça, de manière furtive, juste avant la fin, représente l'âme de Chloé qui perdure au-delà de la mort. Dans la pensée de Denisov, la mort du corps n'est pas la mort de l'âme. C'est pourquoi, musicalement, la conclusion de l'œuvre résonne de manière plus apaisée que le roman.

Propos recueillis par **Bruno Cappelle**



Je voudrais pas crever

Je voudrais pas crever
Avant d'avoir connu
Les chiens noirs du Mexique
Qui dorment sans rêver
Les singes à cul nu
Dévoreurs de tropiques
Les araignées d'argent
Au nid truffé de bulles
Je voudrais pas crever
Sans savoir si la lune
Sous son faux air de thune
A un coté pointu
Si le soleil est froid
Si les quatre saisons
Ne sont vraiment que quatre
Sans avoir essayé
De porter une robe
Sur les grands boulevards
Sans avoir regardé
Dans un regard d'égout
Sans avoir mis mon zobe
Dans des coinstots bizarres
Je voudrais pas finir
Sans connaître la lèpre
Ou les sept maladies
Qu'on attrape là-bas
Le bon ni le mauvais
Ne me feraient de peine
Si si si je savais
Que j'en aurai l'étrene

Et il y a z-aussi
Tout ce que je connais
Tout ce que j'apprécie
Que je sais qui me plaît
Le fond vert de la mer
Où valsent les brins d'algues
Sur le sable ondulé
L'herbe grillée de juin
La terre qui craquelle
L'odeur des conifères
Et les baisers de celle
Que ceci que cela
La belle que voilà
Mon Ourson, l'Ursula
Je voudrais pas crever
Avant d'avoir usé
Sa bouche avec ma bouche
Son corps avec mes mains
Le reste avec mes yeux
J'en dis pas plus faut bien
Rester révérencieux
Je voudrais pas mourir
Sans qu'on ait inventé
Les roses éternelles
La journée de deux heures
La mer à la montagne
La montagne à la mer
La fin de la douleur
Les journaux en couleur
Tous les enfants contents

Et tant de trucs encore
Qui dorment dans les crânes
Des géniaux ingénieurs
Des jardiniers joviaux
Des soucieux socialistes
Des urbains urbanistes
Et des pensifs penseurs
Tant de choses à voir
À voir et à z-entendre
Tant de temps à attendre
À chercher dans le noir

Et moi je vois la fin
Qui grouille et qui s'amène
Avec sa gueule moche
Et qui m'ouvre ses bras
De grenouille bancroche

Je voudrais pas crever
Non monsieur non madame
Avant d'avoir tâté
Le goût qui me tourmente
Le goût qu'est le plus fort
Je voudrais pas crever
Avant d'avoir goûté
La saveur de la mort...

Boris Vian, 1952

« Je voudrais pas crever » de Boris Vian

© Société Nouvelle des éditions Pauvert

© Librairie Arthème Fayard 1999 pour l'édition en œuvres complètes



Affronter la mort grâce à l'imaginaire

Entretien avec Anna Smolar
metteuse en scène

***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'attrance 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 dé-

finit, 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 les 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 irrupsions 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. 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

* 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.



Constellation d'hiver

4 décembre → 16 février

En Grande salle

L'Affaire Makropoulos

Leoš Janáček

opéra

5 → 16 février

invisibili

Aurélien Bory, Compagnie 111

danse

12 et 13 décembre

Le cœur a ses raisons

Schumann, Janáček

concert

9 décembre

Au Grand foyer

Concerts Sieste

de 13 h à 13 h 45

16 décembre et 3 février

Concerts Heure bleue

de 18 h à 19 h

8 et 29 janvier

Concert Insomniaque

de 21 h à 1 h 30

24 janvier

Open Week

13 → 17 janvier

Évènements

Le Château de Barbe-Bleue

Les sons de la solitude

Béla Bartók / Jeffrey Döring

opéra itinérant

18 et 19 décembre à l'Opéra

janvier / février en tournée

dans la métropole et la région

Entre trois mondes

Dutilleux, Franck, Pépin

concert de l'ONL

4 et 5 décembre



POUR SOUTENIR LA CRÉATION ARTISTIQUE SUR NOTRE TERRITOIRE, **VOUS POUVEZ TOUJOURS COMPTER SUR NOUS**

Mécène principal et historique de l'Opéra de Lille, le Crédit Agricole Nord de France est aussi un acteur majeur du mécénat culturel du Nord et du Pas-de-Calais. Un engagement permanent qui illustre sa volonté de rendre la culture accessible à tous.

**AGIR CHAQUE JOUR
DANS VOTRE
INTÉRÊT**



**ET CELUI DE LA
SOCIÉTÉ**

NORD DE FRANCE



[credit-agricole.fr](https://www.credit-agricole.fr)

Caisse Régionale de Crédit Agricole Mutuel Nord de France, Société coopérative à capital variable, agréée en tant qu'établissement de Crédit, dont le siège social est : 10 avenue Foch BP 369, 59020 Lille Cedex, 440 676 559 RCS LILLE METROPOLE. Société de courtage d'assurance immatriculée au registre unique des intermédiaires en assurance, banque et finance (ORIAS) sous le n° 07 019 406 (www.orias.fr). Crédit Photo : Simon Gosselin
Création : DGL/PIT/COM/CCAG - ND : 2542C03

Sopranos

Irène Candelier, Audrey Escots,
Soanny Fay, Mathilde Flament-
Candelier, Anne-Cécile Laurent,
Mélinée Lesschaeve, Juliette Reibel,
Isabelle Rozier

Altos

Magali Aguirre, Élise Beckers
Assencio, Violaine Colin, Aurore
Dominguez, Gwendoline Druesnes,
Virginie Fouque, Sophie Hanne,
Gwénola Maheux

Ténors

Benjamin Aguirre, Asier Aristizabal,
Arnaud Baudouin, Antoine
Chenuet, Renaud Gouillet de Rugy,
Florent Thioux, Éric Pariche, Gilles
Safaru

Barytons-basses

Jean-Michel Ankaoua, Ronan
Airault Bazin, Alejandro Nicolas
Gabor, Laurent Herbaut, Christophe
Maffei, Jocelyn Riche, Alexandre
Richez, David Turcotte

Cheffe de chœur

Virginie Déjos

Pianiste accompagnatrice

Flore Merlin

Violons 1

Jan Orawiec*, Choha Kim, François
Marat, Filippo Marano, Khrystyna
Boursier, Konstanze Heinicke

Violons 2

Sébastien Greliak, Igor Pollet*,
Benjamin Boursier, Lucie Tran
Van, Victoria Guilbaud, Thierry Van
Engelandt

Altos

Laurent Grillet-Kim, Benjamin
Bricout, Cécile Costa-Coquelard,
Julie Le Gac, Thierry Paumier,
Ermengarde Aubrun

Violoncelles

Jean-Michel Moulin, Sophie Broïon,
Raphaël Zekri, Loris Sikora, Alexei
Milovanov, Claire Martin

Contrebasses

Gilbert Dinaut, Julia Petitjean, Yi-
Ching Ho, Tsui Ju Bourlet*, Michel
Robache, Pascal Schumpp

Saxophones

Louis Hognon*, Rémy Desbonnet*

Flûtes

Ludvine Moreau, Elias Saintot, Mael
Metzger*

Hautbois

Claire Bagot, Chi Hua Lu, Victor
Grindel

Clarinettes

Michele Carrara, Alejandro
Peiteado Brea, Jorge Gaona Ros

Bassons

Gustavo Sena Prisco, Gilles
Desmazière*, Raphaëlle Rouxel

Cors

Sébastien Tuytten, Katia Melleret,
Frédéric Hasbroucq

Trompettes

Brayahan Cesin, Clément
Formatché, Dylan Jérôme

Trombones

Thomas Mercat, Romain Simon,
Yves Bauer

Tuba

Pierrick Fournes

Timbales

Laurent Fraiche

Percussions

Romain Robine, Guillaume Vittel,
Stanislas Delannoy*, Elena Beder*,
Nicolas Bouteillon*, Antoine
Brouet*, Matthieu Chardon*,
Guillaume Lys*, Brice Barois*,
Marie-Claude Saniez*

Harpe

Anne Le Roy-Petit

Célesta, clavecin, piano

Amaury Breynne*, Galina Ermakova*

Guitare électrique

Antoine Duhem*

Basse électrique

Christophe Hache*

Chef d'orchestre

Bassem Akiki

* musiciens et musiciennes supplémentaires

**Présidente du conseil
d'administration**

Marie-Pierre Bresson
adjointe au maire de Lille,
déléguée à la Culture,
à la Coopération décentralisée
et au Tourisme

Directrice

Barbara Eckle

**Directrice administrative
et financière**

Euxane de Donceel

**Directeur de la programmation
et de la dramaturgie**

Miron Hakenbeck

**Directeur technique
et de production**

Mathieu Lecoutre

Secrétaire générale

Sabine Revert

Conseiller aux distributions

Boris Ignatov

Régie générale

Stéphane Lacharme

Régie de production

Anne Lebouvier, Gabrielle Hanne

Régie plateau

Pierre Miné Deleplanque

Chef cintrier

Emmanuel Podsadny

Équipe plateau

Charles-Henri Duyck, Justin
Martinet, Tristan Mercier, Rachel
Motte, Jonas Pamart Palà, Vincent
Rigaud, Sara Ruiz-Marmolejo, Jack
Worrall

Régie lumières

Mailys Soubeyran

Équipe lumières

Frédéric Ronnel, Mathieu Smaghe,
Jean-Louis Vandervliet

Régie son

Sylvain Tricotet, David Lamblin

Régie vidéo

Blaise Cagnac, David Lamblin

Régie accessoires

Mélanie Miranda

Accessoires

Caroline Goron

Régie costumes

Camille Devos

Habillage

Alice Verron, Céline Billon,
Capucine Desoomer, Fanny
Destombes, Mélanie Deswelle,
Elise Dulac, Anne Le Montagner,
Sylvie Letellier

Régie maquillage/coiffure

Gaëlle Mennesson

Maquillage/coiffure

Lou Caron, Lucrèce Cuvelier,
Mathilde Dhordain, Claire Dournel,
Khaddouj El Madi, Véronique
Marchand, Lucie Métrier, Sylvie San
Martino

Régie du chœur

Clémence Sorin

Atelier costumes

Camille Devos, Magali Broc-
Norris, Colette Perray, Léopoldine
Bouquillion, Lucie Destailleur, Sonia
Evin, Maud Lemerrier, Anne Plé

Réalisation des décors

Espace et Compagnie,
Opéra de Lille

Réalisation des accessoires

Opéra de Lille
et Kuluza Studio

**Réalisation des costumes
et des perruques**

Opéra de Lille

Surtritage

Juliette Rivens, Alice Dupont-
Chauvet pour Panthea

Traduction anglaise

Rosie Fielding pour Panthea

Chargée de production

Gwen Louâpre

L'Opéra de Lille remercie Ozango et
la Comédie de Béthune pour le prêt
de matériel vidéo.

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



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



Mécènes principaux de la saison 25.26



Mécènes associés au programme Finoreille



Fondation

Mécène en compétences



Partenaires associés



Partenaires médias



Bar et restauration 🍴

Nouveau !

Avant le spectacle, pendant l'entracte ainsi qu'une heure après la représentation, boissons et petite restauration sont proposées au Grand foyer par **Bonsigne**, traiteur bas carbone de la métropole lilloise.

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 vous indiquent les **horaires des prochains bus et tramways** au départ de la Gare Lille Flandres et de la place Rihour.

Responsable de la publication **Opéra de Lille**

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

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

Impression **Nord'Imprim**, Steenvoorde, octobre 2025

Crédits photographiques

Couverture © Cullan Smith/Unsplash ; p. 4 et 16 © Simon Gosselin ; p. 12 © Ksawery Zamoycki ; p. 18 © Karolina Józwick ; p. 24 David Clode/Unsplash

