



opéra de lille

Les Enfants terribles

opéra
20 → 26 mars 2026

Les Enfants terribles

Philip Glass

vendredi 20 mars 20 h

dimanche 22 mars 16 h

mardi 24 mars 20 h

jeudi 26 mars 20 h

chanté en français

surtitré en français et en anglais

durée +/- 1 h 40 sans entracte

bord de scène

rencontre avec l'équipe artistique

le 22 mars à l'issue de la représentation



Les Enfants terribles

Opéra pour quatre voix et trois pianos de **Philip Glass** (né en 1937)

Livret du compositeur et **Susan Marshall** (née en 1958)

d'après le roman éponyme de **Jean Cocteau** (1889-1963)

Créé en 1996 au Théâtre du Casino de Zoug (Suisse)

Virginie Déjos direction musicale

Matthias Piro mise en scène

Lisa Moro scénographie et costumes

Janic Bebi, Jonas Dahl création vidéo

Leo Moro lumières

Lena Sophie Meyer assistante à la mise en scène

Noa Sehring assistante à la scénographie et aux costumes

Miron Hakenbeck dramaturgie

Flore Merlin cheffe de chant

Avec

Marie Smolka Élisabeth

Sergio Villegas Galvain Paul

Nikola Printz Agathe / Dargelos

Abel Zamora Gérard

Figurantes

Isabelle Eisenstein La mère (vidéo)

Lucie Loquet L'agente immobilière

Pianos

Flore Merlin

Nicolas Royez

Nicolas Chesneau

Matériel musical © Dunvagen Music Publishers / Wise Music Group

Nouvelle production de l'Opéra de Lille

Coproduction Staatstheater Darmstadt

L'Opéra de Lille remercie l'**Orchestre National de Lille** pour le prêt de pianos.

Avec le soutien de la
Fondation d'entreprise AG2R LA MONDIALE pour la vitalité artistique

Retrouvez *Les Enfants terribles*
dans notre brochure de printemps



Adolescence : ce qui nous conduit ailleurs
Le point de vue des neurosciences

Le lien fraternel à l'épreuve du trauma
Conversation avec une psychologue

Soyons minimalistes !
Repères sur un courant musical

La chambre
Un espace existentiel, psychique et symbolique

Maison des Ados
La possibilité d'une aide

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

Quelques repères

En novembre dernier, notre saison lyrique s'ouvrait sur *L'Écume des jours* du compositeur russe Edison Denisov d'après le roman de Boris Vian. Quatre mois plus tard lui répond un autre livre culte de la littérature française du 20^e siècle : *Les Enfants terribles* de Jean Cocteau, abordé cette fois d'un point de vue américain à travers le regard du compositeur Philip Glass.

Notre exploration de langages musicaux très personnels se poursuit donc, et nous entraîne cette fois du côté du mouvement minimaliste. Ce courant esthétique est né aux États-Unis dans les années 1960, d'abord dans le champ des arts visuels avant de gagner la musique à partir de la décennie suivante. Inspirés par leurs amis peintres et sculpteurs, mais aussi par certaines musiques extra-occidentales, des compositeurs comme Steve Reich, Philip Glass, La Monte Young et Terry Riley vont s'attacher à réduire le matériau musical pour développer de courts motifs, agencés selon une pulsation régulière et des structures répétitives évoluant lentement. Sous cette apparente simplicité se cachent une grande richesse de timbre et une fascinante complexité rythmique.

Publiés en 1929, *Les Enfants terribles* voient le jour dans une période douloureuse pour Jean Cocteau. La mort brutale de son ami proche, le jeune écrivain Raymond Radiguet, le conduit à trouver refuge dans l'opium. C'est lors d'une cure de désintoxication qu'il écrit, en seulement 17 jours, son chef-d'œuvre romanesque à l'atmosphère enfiévrée.

Sous la plume de Jean Cocteau, Paul et sa sœur Elisabeth sont deux adolescents fusionnels et rebelles, reclus dans le royaume imaginaire qu'ils bâtissent sur les rivages de l'enfance. Mais à mesure que le temps passe, la réalité menace de les rattraper. Face à l'inexorable entrée dans le monde des adultes, les jeunes gens se prennent au piège de leur propre jeu et ne trouvent d'issue que dans la mort. La partition de Philip Glass éclaire la dimension inéluctable de cette histoire : les motifs musicaux forment des boucles répétitives tout en bougeant imperceptiblement, en miroir de ces « enfants terribles » prisonniers de leurs obsessions, qui tentent de retenir le temps, mais se trouvent propulsés malgré eux dans un âge qu'ils rejettent.

Pour raconter cette expérience de l'adolescence, la mise en scène de cette nouvelle production a été confiée à une jeune équipe emmenée par Matthias Piro et Lisa Moro, dont le souvenir personnel de cette période si particulière de la vie est encore très frais. D'où leur interrogation sur les conditions d'entrée dans l'âge adulte que crée la société pour les adolescents d'aujourd'hui. Après trois quarts de siècle à l'abri des horreurs de la guerre, une nouvelle génération connaît la menace – et la tentation de fuir le réel pour échapper à un monde en crise.

Faites connaissance avec l'équipe artistique et les interprètes !

Des biographies sont disponibles sur la page des *Enfants terribles*
sur opera-lille.fr ou en scannant ce code QR.





Résumé de l'histoire

PERSONNAGES

Paul et Élisabeth
frère et sœur

Gérard
ami de Paul

Agathe
amie d'Élisabeth

Dargelos
camarade de lycée
de Paul et Gérard

Lors d'une bataille de boules de neige, Paul cherche à se rapprocher de son camarade Dargelos. Celui-ci le frappe à la poitrine avec une boule de neige et, d'un regard, l'atteint en plein cœur. Gérard, l'ami de Paul, assiste à son effondrement et craint pour sa vie. Y avait-il une pierre dissimulée dans la boule de neige ?

Gérard raccompagne Paul, blessé, jusqu'à chez lui. La sœur de Paul, Élisabeth, accueille les deux garçons en leur adressant des reproches.

Paul ne quitte plus le grand appartement qu'il partage avec Élisabeth. Orphelins, ils y vivent au cœur de la grande ville, comme sur une île à l'écart du monde. Gérard devient le témoin silencieux de leur quotidien et de la relation qui unit le frère et la sœur – une relation qui le fascine : leurs querelles incessantes, leur proximité dans la chambre qu'ils partagent, le théâtre de leurs fantaisies et leur mystérieux « jeu », par lequel ils plongent ensemble dans un état étrange et inaccessible aux autres.

Paul ne cesse de penser à Dargelos et ajoute sa photo aux trésors que sa sœur et lui conservent comme des reliques.

La nuit, Paul devient somnambule et rencontre, en rêve, sa mère. Il décide d'emménager dans sa propre chambre. Élisabeth ravive chez lui le souvenir douloureux de la mort de leur mère.

Élisabeth annonce qu'elle va chercher du travail et élargit leur cercle fermé en y introduisant Agathe, dont la ressemblance avec Dargelos frappe tout le monde – même si Paul

le nie. Agathe s'installe dans l'appartement. Paul se montre d'abord hostile à l'arrivée de la nouvelle colocataire ; plus tard, Agathe et lui se rapprochent

Élisabeth pousse Gérard à participer à un nouveau jeu par lequel elle provoque Paul : elle imagine son propre mariage avec un Américain nommé Michael, puis un déménagement dans son hôtel particulier. Mais ces fantaisies s'évanouissent lorsque Gérard refuse de continuer à jouer le jeu.

Paul, Gérard, Agathe et Élisabeth tentent en vain de trouver chacun leur place dans l'appartement partagé et dans le labyrinthe de leurs relations. Élisabeth cherche à retrouver l'intimité qui l'unissait à Paul, mais celui-ci comprend qu'il est désormais trop âgé pour leurs jeux d'autrefois.

Paul pense être tombé amoureux d'Agathe et se confie à sa sœur. Une lettre qu'il écrit à Agathe ne lui parviendra jamais.

Élisabeth arrache également à Agathe l'aveu de son amour pour Paul, qu'elle souhaitait pourtant garder secret. Sous prétexte d'unir les deux jeunes gens, Élisabeth tisse un réseau d'intrigues qui empêche leur rapprochement. Paul en vient à croire qu'Agathe et Gérard s'aiment.

Troublé par le souvenir d'un désir qu'il ne comprend pas, Paul se perd dans un état entre le sommeil et la veille, entre le rêve et la réalité. Gérard lui apporte un souvenir de la bataille de boules de neige – un prétendu cadeau de Dargelos. Ni Gérard, ni Agathe, ni Élisabeth ne peuvent empêcher Paul de mettre fin à ses jours. Élisabeth ne peut pas continuer à vivre sans Paul.

Gérard se remémore sans cesse cette histoire qui ne le laissera jamais en paix.

Si vous avez des pensées suicidaires ou si vous voulez aider une personne en souffrance, vous pouvez contacter le numéro national de prévention du suicide, le **3114**.



Les Enfants terribles racontent l'histoire d'adolescents. Nous savons que ce sujet vous importe, et qu'en tant que jeunes artistes, vous souhaitez faire de l'opéra un art accessible aux jeunes. Quelle est votre démarche ?

Matthias Piro Dans tous nos projets, nous essayons de créer sur scène des esthétiques proches de la vie de notre génération. *Les Enfants terribles* sont un opéra que j'ai toujours voulu mettre en scène, parce qu'il parle d'un âge qui m'est très proche. La proposition de l'Opéra de Lille de mettre en scène cette œuvre nous a semblé parfaite pour aborder des sujets qui concernent aussi nos vies et notre génération. Même si le roman de Jean Cocteau, à l'origine de l'opéra, a été écrit dans les années 1920, il est important pour nous de refléter la réalité des adolescents d'aujourd'hui.

Lisa Moro Nous avons décidé d'adopter un concept qui s'apparente à un film. Des images qui sont en constante évolution, ça parle à notre génération.

Au cœur des *Enfants terribles*, un frère et une sœur, Paul et Élisabeth, créent une sorte de monde intérieur avec son propre langage, ses codes, ses règles. Cela vous semble-t-il être une étrangeté ?

Fuir le monde quand tout bascule

Entretien avec Matthias Piro, metteur en scène et Lisa Moro, scénographe et costumière

MP Je ne trouve pas ça étrange du tout, parce que je suis issu d'une fratrie de triplés. J'étais donc très proche de mes frère et sœur. Je pense aussi qu'il est tout à fait normal de chercher son propre univers, où l'on peut être soi-même, quitte à le créer. Bien sûr, dans le cas de Paul et Élisabeth c'est aussi une fuite du monde dans un moment où tout bascule : ils ont perdu leur mère, l'école est terminée, ils doivent passer à l'âge adulte.

LM Ils doivent décider de ce qu'ils vont faire de leur vie. Mais apparemment, aucun des deux ne veut de changement – et surtout pas Élisabeth. Alors ils s'enferment dans leur chambre, fabriquent leurs propres vérités, et le temps passe. C'est agréable de créer son propre monde, mais perdre totalement contact avec le réel, est-ce vraiment une façon de s'évader, d'échapper à sa tristesse ?

MP Dans beaucoup d'œuvres lyriques, je me demande quel a été le moment où tout a mal tourné pour les personnages. Il y a, dans cet opéra, un narrateur : chez nous c'est Gérard, camarade d'école de Paul. Cela permet de regarder cette histoire rétrospectivement, après sa fin catastrophique. Ici, tout a peut-être basculé dès l'enfance. Paul et Élisabeth ont eu très tôt besoin de créer leur propre réalité pour

survivre à des difficultés. Mais ce que je trouve vraiment génial, c'est qu'ils ne créent pas un monde laid ou foncièrement mauvais. Ils créent un monde agréable pour eux. Dans notre mise en scène, ils le feront à travers la réalisation de films – d'ailleurs, Cocteau était lui-même cinéaste. Chez nous, Paul et Élisabeth expriment leur imagination en jouant avec l'univers cinématographique. Ils aiment être des artistes, en marge de la société.

Vous avez déjà mentionné Gérard ; il y a aussi Agathe, une jeune fille dont Élisabeth fait la connaissance quand elle est contrainte à travailler. Elle la présente ensuite à son frère. Quel rôle jouent ces personnes extérieures face à ces frère et sœur en symbiose ?

LM Paul et Élisabeth font entrer d'autres personnes dans leur vie et les poussent à en faire partie. Peut-être ont-ils aussi besoin de spectateurs pour leurs rituels. Mais c'est paradoxal : c'est aussi pour ça qu'ils ont du mal, parce qu'ils craignent que les autres puissent détruire leur monde à deux.

MP Ces amis pourraient sauver Paul et Élisabeth de leurs problèmes. Mais Élisabeth pense que la destruction de son lien avec Paul est la pire chose qui puisse arriver. L'amour entre Agathe et Paul, même involontairement, produit des effets extrêmement néfastes.

Parlons du fait qu'il s'agit d'une œuvre littéraire de Cocteau, transposée à l'opéra. Comment ce changement s'opère-t-il ?

MP Philip Glass et sa librettiste, Susan Marshall, ont été très ingénieux car ils ont surtout utilisé les chapitres du roman qui montrent à quel point le frère et la sœur sont proches et ne peuvent pas se quitter. C'est aussi ce que transmettent les répétitions constantes de la musique minimaliste, qui est d'ailleurs très cinématographique : tout a une dimension inéluctable.

LM Cet univers dont on ne peut pas s'échapper, nous le construisons aussi grâce au décor. Nous avons décidé qu'il n'y aurait que l'appartement sur scène. Et cet appartement est en réalité un labyrinthe. C'est une cage. On pense généralement à la maison comme à un espace sûr. Mais si vous êtes piégé dans un tel scénario, alors vous perdez le sens de la réalité et vous pouvez soudainement vous trouver perdu dans un endroit où vous vous sentiez autrefois en totale sécurité. Nous prenons ça au pied de la lettre. L'appartement est en constante transformation : les murs disparaissent par moments, la baignoire se retrouve dans le couloir, et soudain, c'est comme si vous ne saviez plus quelle porte mène à votre chambre.

Glass a conçu un opéra dansé, car il considérerait qu'il fallait des danseurs pour montrer ce lien puissant entre Paul et Élisabeth, ainsi que les réalités parallèles qu'ils créent.

LM Nous avons décidé que seuls les quatre chanteurs seraient sur scène, et que la poésie et l'intimité entre Paul et Élisabeth seraient transcrites autrement. Au lieu d'un langage chorégraphique dans les interludes instrumentaux, nous utilisons la vidéo comme deuxième niveau de narration.

MP Les images sur l'écran doublent parfois les interactions montrées sur scène, mais avec un léger décalage, une forme de transformation, comme une version alternative ou rêvée – et il ne sera pas facile pour le public de distinguer ce qui relève de la réalité et ce qui relève de la fantaisie. La caméra en direct, qui devient un élément de jeu pour les chanteurs, permet de pénétrer dans toutes les pièces de l'appartement et de montrer des choses qui, depuis la salle, ne sont pas visibles.

Le roman de Cocteau commence par la description d'une bataille de boules de neige entre élèves d'un lycée. C'est presque une scène de guerre, dans laquelle Paul cherche ardemment un autre garçon, Dargelos, qui finit par

le blesser gravement. Où situez-vous cette scène, par laquelle l'opéra commence lui aussi, et que se passe-t-il ici pour Paul ?

MP La bataille de boules de neige est l'élément déclencheur de toute la tragédie. La boule de neige lancée par Dargelos n'atteint pas seulement Paul physiquement, elle éveille aussi en lui un désir nouveau, symbolisé par une pierre probablement cachée dans la boule de neige. Cette émotion, qui jusque-là était entièrement liée à Élisabeth, apparaît soudain possible aussi en dehors de la relation fraternelle. Il est ici question de désir, mais aussi d'identité. Paul est presque exclusivement défini par son lien à Élisabeth ; il découvre désormais des émotions indépendantes de cette relation. En ce sens, le coup reçu est un moment d'éveil, mais en même temps, l'équilibre fragile du lien entre Paul et Élisabeth se trouve rompu. Comme évoqué précédemment, notre mise en scène raconte ça à partir de la fin, et Dargelos, qui est interprété par la même personne qu'Agathe, n'apparaît chez nous que comme un souvenir dans la vidéo. Après la mort du frère et de la sœur, Gérard revit l'origine du traumatisme pour comprendre ce qui a conduit aux événements.

Gérard se trouve ainsi, en tant qu'observateur, face à deux énigmes : le lien symbiotique entre le frère et la sœur, et cette expérience explosive sur le « champ de bataille » qui transforme brutalement la vie affective de Paul.

MP C'est là aussi que réside la tragédie propre à Gérard. Il veut aider Paul, mais il méconnaît fondamentalement la situation : il essaie de recouvrir un bouleversement émotionnel – l'éclatement de la relation entre le frère et la sœur – par un autre. Lorsqu'il remet à Paul la boule noire, ou bien la pierre, il ne pressent pas ce qu'il déclenche en réactivant le souvenir de Dargelos. Pour Paul, ça devient un désir insatiable, qui le pousse vers la mort. Pour Gérard demeure la douloureuse question de sa propre part de responsabilité.

On pourrait penser que le destin fatal de Paul est décidé dès le moment de la bataille de boules de neige. Pourquoi ne parvient-il pas à trouver, face au désir nouvellement éprouvé, une réponse qui ne relève pas de l'autodestruction ?

MP Cela tient bien sûr à l'influence qu'Élisabeth exerce sur Paul. Pendant les répétitions, nous avons beaucoup parlé avec la chanteuse Marie Smolka du fond narcissique des actes d'Élisabeth. Elle croit devoir résoudre tous les problèmes de Paul et décider pour lui, mais elle sent en même temps qu'il lui échappe. À partir de cette peur, elle tente de cimenter à tout prix leur univers commun.

LM C'est pourquoi, chez nous, le frère et la sœur ne quittent plus la maison. La recherche d'un emploi de vendeuse et le mariage avec Michael restent eux aussi un jeu, une fiction. Élisabeth attire Gérard et Agathe dans ce champ gravitationnel, bien qu'il soit depuis longtemps déjà en train de se désagréger – ce que notre scénographie montre de façon symbolique.

MP Il y a pourtant, dans l'opéra, une occasion manquée de se comprendre : dans une scène qui n'apparaît pas dans le roman, Paul, replié sur lui-même, demande de nouveau à Élisabeth de venir dans sa chambre. Après un rapprochement prudent, Paul dit qu'il est devenu trop âgé pour leurs jeux communs. Élisabeth prend alors congé. Et à sa question de savoir où elle va, elle répond : « Nulle part. » Tous deux exposent alors, l'un devant l'autre, leur égarement, mais ils sont incapables d'analyser cette situation, ce qui les pousse davantage encore vers l'autodestruction.

Paul ne parvient pas à trouver son identité. Élisabeth définit entièrement la sienne à travers Paul et ne trouve donc pas non plus sa propre voie. Cela tient-il au fait qu'il n'y a pas de parents ?

LM Dans notre lecture, la mère est un vide que ni l'un ni l'autre ne peuvent surmonter. Dans la scène de somnambulisme, nous montrons que Paul est fortement confronté à des souvenirs refoulés et que la mère lui apparaît sans cesse. Selon le livret, au début, elle vit encore quelque part dans l'appartement, comme une personne dépendante dont s'occupe Élisabeth. Mais comme la mère n'apparaît jamais, un autre scénario est envisageable : Élisabeth aurait pu cacher à Paul depuis longtemps déjà la mort de leur mère, pour le protéger ou pour l'attacher à elle. Elle endosse ainsi elle-même un rôle maternel. Mais ce mensonge – auquel Paul participe peut-être, ne serait-ce qu'un temps – ne tient pas durablement.

Élisabeth apparaît comme le personnage qui sait davantage et qui domine tout. C'est elle qui tire les ficelles, qui manipule – notamment en séparant Paul et Agathe – et les autres tombent, pour ainsi dire sans le savoir, dans ses pièges. Ce serait pourtant assez univoque ; il semble que, dans le travail avec les chanteuses et chanteurs, vous ayez développé un réseau de relations dans lequel tous perçoivent beaucoup de choses les uns des autres et restent malgré tout prisonniers de leur dépendance.

MP C'est précisément cette dimension contradictoire des personnages qui nous intéresse. Dans la vie, il est parfois difficile de se détourner de personnes avec lesquelles on a noué un lien affectif très fort. Agathe perçoit bien l'intrigue d'Élisabeth, mais elle reste malgré tout – peut-être parce qu'elle veut sauver Paul, peut-être parce qu'elle éprouve réellement quelque chose comme de l'amour pour lui. Les personnages voient les mensonges, mais évitent la confrontation. Nous-mêmes, d'une manière moins tragique, ne faisons-nous pas cela assez souvent dans la vie ?

Y a-t-il un moment où les quatre protagonistes sont heureux ensemble ?

MP Cette question m'a longtemps travaillé. Il y a peu de scènes dans lesquelles nous voyons le frère et la sœur heureux ensemble. Car la pièce commence précisément par la bataille de boules de neige traumatique, qui change tout. Mais le potentiel d'euphorie partagée et de légèreté était aussi important pour moi ; c'est bien la base de l'attirance entre les quatre personnages – nous le voyons par exemple quand Agathe et Élisabeth jouent aux mannequins. Dans l'ouverture de l'opéra, nous montrons ce bonheur et cette impression d'être soudés, sous forme de projection vidéo. Ça pourrait être une sorte de vision onirique. Mais ça peut aussi renvoyer à la réalité : imaginons qu'il y ait eu un temps où les quatre adolescents sortaient ensemble, et qu'ils aient filmé tous les bons moments de leurs années d'amitié. Quand le rideau se lève, nous suivons la manière dont ce bonheur s'est brisé, ainsi que tous ces moments douloureux pendant lesquels la caméra n'était pas en train d'enregistrer.

Propos recueillis par
Ada Baillon et Miron Hakenbeck
en décembre 2025 et mars 2026



Trois pianos pour un huis clos

Entretien avec Virginie Déjos,
directrice musicale

La musique de Philip Glass est généralement associée au courant minimaliste. Quelle place Glass occupe-t-il dans ce mouvement esthétique ?

Philip Glass est sans conteste la « star » du mouvement minimaliste. Pourtant, il réfute le terme de musique minimaliste et je suis assez d'accord avec lui. Ce mouvement est basé sur des structures qui se répètent : parler de musique répétitive me semble beaucoup plus adapté.

Ce courant est apparu dans les années 1960 aux États-Unis, à la fois sur la côte ouest et à New York. Il s'agit d'une musique tout à fait américaine, dans le sens où elle n'aurait pas pu prendre naissance ailleurs. À l'époque, en Europe, on n'encourageait pas les compositeurs dans cette voie, le poids du sérialisme ne le permettait pas. L'approche était même radicalement différente puisque dans la musique sérielle, on ne répète pas une note avant d'avoir joué toutes les autres de la série !

Les principaux compositeurs de musique répétitive sont donc tous américains ; on cite souvent les mêmes : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, John Adams et Philip Glass. Il y en a d'autres, mais ce sont les principaux et Glass est de loin le plus connu.

Avez-vous une explication à cette notoriété ?

Philip Glass possède une identité très forte : sa musique se reconnaît immédiatement grâce à des motifs ou des arpegges très caractéristiques. D'autres compositeurs peuvent aussi se distinguer par un style marqué, mais jamais avec une matière musicale aussi identifiable. Glass est un peu comme ces artistes visuels que l'on reconnaît au premier coup d'œil – je pense par exemple à Niki de Saint Phalle, Yayoi Kusama ou Takashi Murakami.

Grâce à ses bandes originales de films, comme *The Hours* de Stephen Daldry avec Nicole Kidman et Julianne Moore, sa musique est entrée dans tous les foyers. Elle est aussi très recherchée par les chorégraphes, sans parler de son utilisation dans la publicité ou pour des sonneries de téléphone portable. On pourrait presque dire que Philip Glass fait partie de la culture populaire. Sa musique contient une sorte d'évidence, qui plaît à un public très large. Toutefois, elle n'est pas si simple, notamment pour les interprètes. Elle est même particulièrement difficile à exécuter sur le plan rythmique. En tout cas, Philip Glass est aujourd'hui le compositeur d'opéra vivant le plus joué au monde.

Pourtant, ses opéras sont encore assez peu représentés en France...

C'est vrai, mais il faut reconnaître que les idées qui naissent aux États-Unis mettent souvent un temps fou à arriver en France. On s'en rend compte dans le domaine de la musique contemporaine ou de la pensée philosophique – c'est sans doute moins vrai dans les sciences. Il existe des passerelles plus rapides vers d'autres pays d'Europe, je m'en suis rendu compte pendant mes études, il y a une vingtaine d'années. Pierre Boulez était alors la figure tutélaire de la musique contemporaine en France, où le sérialisme était largement prédominant. C'est d'abord en Belgique que j'ai été initiée à la musique répétitive américaine, par un professeur de langage contemporain. Et c'est surtout en Allemagne que j'ai rencontré des metteurs en scène passionnés par ce mouvement. J'ai ensuite travaillé à l'Opéra de Stuttgart, qui est célèbre pour avoir créé plusieurs opéras de Glass, notamment *Akhnaten* au début des années 1980. L'Américain Dennis Russell Davies – qui vient d'ailleurs de diriger *L'Affaire Makropoulos* à l'Opéra de Lille – était le directeur musical de l'Opéra de Stuttgart à l'époque. Il a largement contribué à importer cette musique en Allemagne.

Comment Philip Glass en est-il venu à l'opéra ?

Pour tenter de répondre à cette question, il faut d'abord noter que, si la musique sérielle française a été subventionnée par l'État, notamment à travers l'Ircam, les aides publiques pour la musique contemporaine sont quasiment inexistantes aux États-Unis. D'ailleurs, Philip Glass a gagné sa vie comme chauffeur de taxi jusqu'à l'âge de 42 ans – il ne dépendait donc pas de sa musique pour vivre, c'est déjà un élément important. Dans ce modèle économique, Glass a créé son propre ensemble, constitué de cinq musiciens, et composé des pièces pour cet effectif réduit. Elles étaient jouées dans des musées et des galeries d'art. Compte tenu de cet environnement, il a créé un art totalement différent. Glass a toujours été en contact avec les arts visuels, et c'est sans

doute pour cette raison qu'il a beaucoup écrit pour la scène – ce que l'on appelle en Allemagne le *Musiktheater*, qui donne la même importance à la scène et à la musique.

Le premier opéra de Philip Glass est le fruit d'une collaboration avec le plasticien et metteur en scène américain Robert Wilson : en 1976, ils créent *Einstein on the Beach*, l'un des plus grands « coups de théâtre » du 20^e siècle. La pièce rompt avec toutes les conventions de l'opéra. Il s'agit d'une œuvre sans intrigue, développée dans un processus collectif, en dehors de la structure d'une maison d'opéra. C'est le premier volet d'une trilogie consacrée à des personnages dont les idées ont transformé la pensée de leur temps. Suivront *Satyagraha* et *Akhnaten*, dédiés à Gandhi et Akhenaton.

Dans l'importante production lyrique de Philip Glass, quelle place occupent *Les Enfants terribles* ?

Après *Orphée* et *La Belle et la Bête*, *Les Enfants terribles* sont le dernier volet d'une autre trilogie, inspirée cette fois par Jean Cocteau. Ce qui est tout à fait particulier dans cette pièce, c'est l'instrumentation à trois pianos. À propos de ce choix, je ne peux faire que des suppositions. Prenons par exemple l'opéra *Akhnaten* : Glass l'a écrit pour un effectif orchestral et choral très important, qui traduit la volonté de grandeur du pharaon. Dans *Les Enfants terribles*, l'élément central est la chambre, théâtre d'un huis clos entre quatre personnages. Ça implique quelque chose de beaucoup plus intimiste.

Mais trois instruments identiques au lieu d'un trio varié, n'est-ce pas un peu monochrome ?

Ces trois instruments identiques, qui produisent donc des sons similaires, répondent de manière très pertinente aux quatre personnages sur scène, qui sont eux aussi très similaires, dans leur âge par exemple, mais surtout dans leur destin partagé. Le sort de chacun est fortement

lié à celui des autres. Faire jouer ensemble ces trois pianos constitue d'ailleurs un vrai défi, mais ça permet de mêler très étroitement les sons, si bien qu'on ne sait parfois plus très bien qui joue quoi. Or, cet aspect fait très justement écho à la fusion qui caractérise la relation entre Paul et Élisabeth. D'un autre côté, le piano offre tout un spectre de sonorités : on peut avoir des articulations très différentes, on peut jouer avec la pédale ou au contraire de manière beaucoup plus « sèche ». Dans la répétition, la musique joue sur ces évolutions de sonorité.

Vous l'avez évoqué, l'œuvre de Jean Cocteau a inspiré trois opéras à Philip Glass. Quels sont les liens du compositeur avec la culture française ?

Philip Glass a passé deux ans à Paris dans les années 1960, pour travailler auprès de la compositrice Nadia Boulanger ; ce séjour l'a très certainement marqué. Glass dit que la musique de Boulez l'a laissé indifférent, mais il a découvert avec intérêt les réalisateurs de la Nouvelle Vague et le théâtre de Jean-Louis Barrault. Nadia Boulanger lui a fait étudier Bach et Mozart, c'est quelque chose que l'on entend vraiment dans sa musique. À Paris, il rencontre Ravi Shankar, qui l'initie à la musique indienne. C'est une autre source d'inspiration importante, dans la notion de répétition et de rapport au temps.

Pour adapter *Les Enfants terribles*, Philip Glass et Susan Marshall se basent d'abord sur le film de Jean-Pierre Melville tourné en 1950 que sur le roman de Jean Cocteau. Glass a-t-il été sensible à la bande-son du film, supervisée par Cocteau lui-même, et dans laquelle on peut entendre le *Concerto pour quatre claviers en la mineur* de Jean-Sébastien Bach d'après Antonio Vivaldi ?

C'est drôle : j'ai vu le film il y a longtemps, mais j'avais oublié ce concerto de Bach. Or, un moment, j'avais proposé à Matthias Piro, le metteur en scène de notre production, que cette pièce soit jouée en guise d'introduction à l'opéra.

Peu après, j'ai lu une interview de Philip Glass dans laquelle il explique trouver des parentés entre sa partition et le *Concerto pour quatre claviers*, mais lui-même ne savait plus qu'il y avait cette musique de Bach dans le film de Melville ! Et pourtant, ça fait complètement sens, non seulement parce que les quatre claviers sont comme quatre personnages, mais aussi parce que dans ce concerto, il y a des séquences qui se répètent en changeant progressivement – c'est ce que l'on appelle des marches harmoniques chez Vivaldi ou chez Bach. C'est finalement ce que développe la musique répétitive, et je crois que le principe de composition de Glass est directement issu de Bach, qu'il avait étudié à Paris avec Nadia Boulanger.

On dit souvent de Philip Glass qu'il accompagne le spectateur vers le sens profond de l'œuvre par le biais de sa musique. Comment cela se traduit-il dans *Les Enfants terribles* ?

D'un bout à l'autre de l'opéra, on entend un mouvement continu de croches – c'est un autre héritage de la musique de Bach. Mais ces croches suivent un tempo différent en fonction des scènes. Ainsi, on a à la fois un continuum sur toute la pièce, mais aussi une grande diversité rythmique. Il s'opère une sorte de déphasage de certains motifs musicaux, dont on perçoit à la fois la répétition et la transformation. Il y a donc un jeu sur la perception du temps, qui fait écho à cette tension entre la volonté de Paul et Élisabeth de rester dans le monde de l'enfance, et leur entrée inéluctable dans l'âge adulte.

L'histoire commence par un accident dramatique et se termine par une double mort. Quelle atmosphère la musique crée-t-elle entre ces deux événements violents ?

La musique est empreinte de la relation conflictuelle entre Paul et Élisabeth, mais elle est aussi traversée par la rêverie. La pièce raconte une histoire très actuelle, celle d'une jeunesse un peu perdue, en proie à un mal-être qui se manifeste par des disputes et par un repli dans le rêve. On

peut faire le parallèle avec certains jeunes qui, aujourd'hui, s'extirpent de la réalité en s'isolant dans leur chambre et en scrollant sur l'écran de leur portable. Ces disputes incessantes et ce repli dans l'imaginaire sont produits par la difficulté des personnages à accepter leurs sentiments. Au début de la pièce par exemple, Paul est secrètement troublé par Dargelos. Ensuite, il n'arrive pas à exprimer son amour pour Agathe, et réciproquement. Comme ils se l'avouent indirectement, en recourant à des intermédiaires, ça mène inévitablement à une catastrophe.

Quels sont les enjeux de cette partition, pour les interprètes ?

L'exactitude rythmique est très importante. La musique paraît simple à l'écoute, alors qu'à l'exécution elle demande une concentration de tous les instants et une très grande précision. Pour les pianistes, il y a ensuite un travail sur l'interprétation, ce qui implique de nombreux choix musicaux sur les nuances, l'articulation, la pédale, etc.

Les chanteurs, comme toujours dans un opéra, sont tributaires de la dramaturgie de la pièce. Mais ici, la complexité vient du fait que l'action – donc le chant – avance, alors que la musique jouée par les pianos se répète.

Vous avez déjà dirigé une production des *Enfants terribles* en Allemagne en 2022. Est-ce que votre vision de l'œuvre a évolué depuis ?

La première fois que j'ai travaillé sur cette partition, j'ai tout de suite perçu le lien avec Bach. Aujourd'hui, j'entends également à quel point Philip Glass inspire une certaine musique électronique, sur laquelle on danse dans les clubs. Les DJ jouent beaucoup sur la répétition et la transformation de motifs musicaux et sur les strates rythmiques. De nombreux musiciens électro se réclament de cet héritage et revisitent parfois le répertoire de Philip Glass.

Propos recueillis par **Bruno Cappelle**

Mécène de l'opéra *Les Enfants terribles*, de Philip Glass, à l'Opéra de Lille

La Fondation d'entreprise AG2R LA MONDIALE pour la vitalité artistique est fière d'apporter son soutien à la nouvelle production des *Enfants terribles* à l'Opéra de Lille. Cet engagement vient illustrer son implication en faveur de la création contemporaine dans les territoires.

Soutenir l'art
et la culture dans
les territoires

Fondation d'entreprise
AG2R LA MONDIALE
pour la vitalité artistique



Constellation de printemps

19 février → 14 avril

En Grande salle

Les Enfants terribles
Philip Glass
opéra
20 → 26 mars

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

Partir
Reich, Chostakovitch
concert
31 mars

Au Grand foyer

Concerts Sieste
de 13h à 13h45
3 mars et 14 avril

Concerts Heure bleue
de 18h à 19h
26 février et 2 avril

Concert Insomniaque
de 21h à 1h30
7 mars

Open Week
10 → 14 mars

En famille

Opéra Games
L'Opéra devient le terrain de
jeu des petits curieux !
19 → 23 février

Parcours dansé
avec le Ballet du Nord
18 mars

Parcours musical
avec Attacafa
8 avril

Opéra de Lille

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

Équipe technique et production des *Enfants terribles*

Régie générale

Stéphane Lacharme

Régie de production

Zoé Skotnicki, Caroline Bibring

Régie plateau

Pierre Miné-Deleplanque

Équipe plateau

Océane Boisson-Meymat,
Charles-Henry Duyck,
Justin Martinet, Tristan Mercier,
Jonas Pamart-Palà, Vincent Rigaud,
Pauline Simone

Régie lumières

Pierre Loof

Équipe lumières Frédéric Ronnel,
Jean-Louis Vandervliet

Régie son

Sylvain Tricotet

Régie video

Blaise Cagnac

Équipe son/vidéo Adrien Michel,
Philippe Mortelecque (en
alternance)

Régie accessoires

Mélanie Miranda

Accessoires

Julie Machin

Régie costumes

Alice Verron

Habillage

Céline Billon

Régie maquillage/coiffure

Gaëlle Mennesson

Maquillage/coiffure

Lucie Métrier

Coordination d'intimité

Mary Fabry

Atelier costumes

Camille Devos,
Léopoldine Bouquillon

Atelier décors

Marie Devarenne

Réalisation des décors

Ateliers du Staatstheater
Darmstadt et Atelier Artom

Réalisation des accessoires et costumes

Opéra de Lille

Surtrimage

Juliette Rivens
pour Panthea

Chargée de production

Gwen Louâpre

L'Opéra de Lille remercie le **Palais des Beaux-Arts de Lille**,
les cinémas **Le Métropole** et **Le Majestic** (groupe UGC Ciné Cité Lille),
le restaurant **PNY Vieux-Lille** et le magasin **Kilo Shop Lille**
pour l'accueil des tournages.

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



Mécène évènement *Les Enfants terribles*



Mécène en compétences



Partenaires associés



Partenaires médias



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.

Bar et restauration

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

Responsable de la publication **Opéra de Lille**

Licences 1-013256, 2-013242, 3-013241

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

Impression **Nord'Imprim**, Steenvoorde, mars 2026

Crédits photographiques

Couverture © Matteo Piscioneri/Unsplash ; p. 4 et 8 © Simon Gosselin
p. 11 © Manuel Braun ; p. 15 © Anemone

