



OPÉRA DE LILLE

Into the Little Hill

Opéra de **George Benjamin**

6-7 novembre 2019

Livret **Martin Crimp**

Direction musicale **Alphonse Cemin**

Mise en scène **Jacques Osinski**

Ensemble Carabanchel

Me 6 novembre à 20h

Je 7 novembre à 14h30

19-20

dossier pédagogique

OPÉRA DE LILLE

Contact

Service des relations avec les publics

Claire Cantuel / Marion Dugon

Delphine Feillée / Léa Siebenbour

03 62 72 19 13

groupes@opera-lille.fr

OPÉRA DE LILLE

2, rue des Bons-Enfants

BP 133

59001 Lille cedex

Dossier réalisé avec la collaboration
d'Emmanuelle Lempereur, enseignante
missionnée à l'Opéra de Lille.
Septembre 2019.

p. 3

Préparer votre venue

p. 4

Résumé

p. 5

Les personnages

p. 7

George Benjamin

p. 8

Le guide d'écoute

p. 14

Le projet de mise en scène

p. 16

Repères biographiques : chef d'orchestre et metteur en scène

p. 17

En classe : autour de *Into the little hill*

p. 19

La voix à l'opéra

p. 20

L'Opéra de Lille

p. 23

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

• • • Préparer votre venue

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

Si le temps vous manque, nous vous conseillons, prioritairement, de :

- écouter quelques extraits de l'opéra (guide d'écoute p. 8)
- lire le projet de mise en scène (p. 14)

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

Recommandations

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

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

Nous rappelons aux enseignants et accompagnateurs que les élèves demeurent sous leur entière responsabilité pendant toute leur présence à l'Opéra et nous vous remercions de bien vouloir faire preuve d'autorité si nécessaire.

Témoignages

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

Durée totale du spectacle : environ 1h sans entracte

Chanté en anglais, surtitré en français

• • • Résumé

Into the Little Hill est un opéra en deux parties composé par George Benjamin en 2006, sur un livret de Martin Crimp. Il s'agit d'une nouvelle production de la Compagnie L'Aurore Boréale, en coproduction avec l'Opéra de Lille, en coréalisation avec l'Athénée-Théâtre Louis Jovet et le soutien d'Arcal, mise en scène par Jacques Osinski. L'Ensemble Carabanchel joue sous la direction du chef d'orchestre Alphonse Cemin.

Introduction

« *Mort aux rats !* » hurle la foule déchaînée, en haut de la petite colline. Mais faut-il lui donner satisfaction ? Pour être réélu, le ministre conclut un pacte avec un mystérieux étranger : s'il extermine tous les rongeurs, il recevra beaucoup d'argent, le ministre le jure. Mais a-t-on le droit de mettre à mort... même des rats ? Et croit-il vraiment, le ministre, qu'il peut manquer à sa parole sans déchaîner les pires conséquences ? Auteurs du très remarqué *Written on Skin*, le compositeur George Benjamin et l'écrivain Martin Crimp proposent ici une variation sombre et subtile, poétique et politique, du célèbre *Joueur de flûte de Hamelin*. Œuvrant avec

précision et finesse, le duo a préservé au récit toute la force du conte. « *On y affronte nos peurs les plus vraies, les plus troubles : la peur d'un monde sans valeur, la peur de perdre notre humanité* », écrit le metteur en scène Jacques Osinski, qui a voulu un récit « *plein de douceur et de beauté, à la manière ancienne en utilisant des moyens modernes*. » Un opéra à la fois hors du temps et contemporain, porté par le remuant Ensemble Carabanchel, qui s'affiche aussi exigeant qu'éclectique, et se revendique « *spontané et perfectionniste* ».

Into the Little Hill

Opéra de **George Benjamin** (né en 1960)

Précédé de *Flight*, pour flûte seule

Livret **Martin Crimp**

Direction musicale **Alphonse Cemin**

Mise en scène **Jacques Osinski**

Costumes **Hélène Kritikos**

Lumières **Catherine Verheyde**

Vidéos et scénographie **Yann Chapotel**

Dramaturgie **Marie Potonet**

Avec :



Elise Chauvin
soprano
l'étranger, la fille



Camille Merckx
mezzo-soprano
le ministre, la mère



Claire Luquiens
flûte

Ensemble Carabanchel : flûtes, cors de basset, clarinette contrebasse, cornets, trombone, violons (2), altos (2), violoncelles (2), contrebasse, mandoline, banjo, cymbalum/percussions.

• • • Les personnages

Je suis entré par enchantement dit l'homme sans yeux, sans nez, sans oreilles et grâce à la musique je ressortirai par le même enchantement.

Avec la musique je peux ouvrir un cœur aussi facilement que vous ouvrez une porte et m'y glisser [...]

Deux chanteuses se partagent les différents personnages, le narrateur et la foule. Un accessoire vestimentaire leur permet d'être identifiées immédiatement ainsi qu'un surtitrage indiquant le nom des personnages. Ni tessiture, ni Leitmotiv¹ ne caractérisent musicalement un rôle.

LE NARRATEUR (ALTO ET SOPRANO)

Son rôle est fondamental et sans doute premier dans la conception du livret. Dans cette œuvre lyrique atypique, le conte prédomine sur le théâtre ; la narration sur les effets dramatiques. Ainsi, le narrateur (chanté par la soprano et l'alto) interprète différents personnages, et ponctue les interventions des « dit le ministre », « dit l'homme ». Ces formules redondantes, absentes habituellement au théâtre, sont ici accentuées. À la fin du livret, on parvient même à un paroxysme lorsque le narrateur semble s'égarer dans ses propos : « *La femme du ministre dit – dit au ministre – femme du ministre – dit – ah – ah – dit au dit au dit au ministre – ah – dit – a – dit – Où est mon enfant ? – mon enfant – dit au ministre OÙ EST MON ENFANT ?* »

Ainsi le librettiste Martin Crimp choisit de raconter l'histoire du point de vue du narrateur omniprésent et omniscient, celui qui sait tout des personnages : leurs pensées, leur passé, leur avenir, mais qui s'exprime avec concision et sans emphase. Il s'agit finalement de créer une distance entre le spectateur et les personnages qui nous plongent davantage dans la réflexion que l'émotion. Il en découle un texte ouvert à de multiples références et interprétations, sans connotation romantique ; une œuvre noire, cauchemardesque au style narratif résolument moderne.

LES RATS

On en parle à chaque page du livret, mais ils ne sont jamais chantés, comme si on les privait de toute humanité. En effet, ces rats incarnent une multitude d'idées et de sentiments négatifs : la peur de l'envahisseur, la maladie, la mort. Ce sont aussi des êtres errants de par le monde qui menacent les braves gens vivant sur de vertes collines, des migrants que l'on rejette.

Mais cette vision manichéenne serait trop simpliste. Le ministre comme son enfant ne sont pas de cet avis. À la foule qui hurle : « *Tuez-les tous* », le ministre, qui ne comprend pas cette haine répond : « *Nous n'avons aucun ennemi, nous vivons en paix* » [...] « *s'il vous plaît, réfléchissez, le rat est notre ami* » mais pour être réélu, il se pliera à la volonté de ses électeurs et fera appel à l'étranger pour les éliminer tous. La femme du ministre, comme la foule souhaitent leur mort. À la question de son enfant : *Pourquoi les rats doivent-ils mourir ?* elle répond « *parce qu'ils volent les choses que nous tenons sous clé.* » [...] « *Un rat ne fait que voler – un rat n'est pas humain* ». L'enfant affirme le contraire : « *Mais ceux-là portent des vêtements.* » [...] « *Ceux-là portent des valises* ».

Musicalement, les rats sont évoqués par l'orchestre de multiples façons différentes : grâce aux *pizzicati* pour incarner l'idée de mouvement et d'invasion ; aux sonorités graves afin d'illustrer l'idée de mort ; ou d'une musique plus tendre et poétique lorsque le livret tente de les humaniser.



¹ Motif musical attribué à un personnage, une notion ou un objet crucial de l'histoire qui nourrit ainsi le tissu du drame, qu'utilisait notamment beaucoup Wagner.

LA FOULE (ALTO ET SOPRANO)

La foule, qu'on pourrait aussi appeler les villageois, le peuple, les électeurs... a trouvé son bouc émissaire, le responsable de tous ses maux : les rats. Aucun discours, aucun argument ne peut faire taire sa colère. Il faut tuer, éradiquer les pilliers : « *Tuez et nous voterons pour vous* ».

Voir le guide d'écoute (p. 8) qui propose une analyse plus approfondie de ce « chœur » à deux voix.

LE MINISTRE (ALTO)

Il tente de persuader la foule : l'ennemi n'est pas le rat. « *Même ce bébé – qui sait ? – doit peut-être la vie à un rat de laboratoire.* » En vain, car son envie d'être réélu est plus forte que ses convictions. L'étranger providentiel lui assure sa réélection. Il lui fait la promesse d'honorer sa dette. Mais une fois les rats exterminés et la foule satisfaite, il renie sa parole : « *Il n'y a pas eu d'extermination : ils sont partis – ils ont choisi de partir – de leur propre gré.* »

Ainsi empreint de bons sentiments au début de ce conte, ce ministre provoque le drame. La conquête du pouvoir a un prix qu'il ignorait : les enfants et le sien en particulier.

Ce personnage – avec l'étranger – est au cœur de ce conte. À la fois compréhensif et prêt à tout pour rester au pouvoir, c'est un personnage complexe qui hésite et fait le mauvais choix. Au début de la deuxième partie, nous entrons dans sa tête (voix de soprano) et assistons à son dialogue intérieur.

L'ÉTRANGER (SOPRANO)

Dans le conte initial, il s'agit du joueur de flûte d'Hamelin (*Der Rattenfänger von Hameln*), qui en 1284, pour une prime de 1000 écus débarrasse la ville de ses rats. Comme le maire ne respecte pas sa parole, le joueur de flûte réserve le même sort aux enfants de la ville.

Dans cette version, il est encore plus mystérieux : « *sans yeux, sans nez, sans oreilles* ». Dans la musique résident ses pouvoirs : « *Avec la musique, je peux arrêter la mort ou précipiter un torrent de rats dans le gouffre à la lisière de la terre : le choix vous appartient.*

Mais la terre – dit le Ministre – est ronde.

La terre – dit l'homme – a la forme que lui confère ma musique : le choix vous appartient. »

La place de l'artiste et de la musique dans la société est largement abordée avec ce personnage. Il demande de l'argent pour pouvoir vivre de sa musique. Mais le ministre l'a dépensé dans la construction de murs, dans l'achat de fil barbelé et dans la sécurisation des allées sombres, ce qu'il estime plus efficace que l'art dans ses objectifs de réélection : « *Toute musique est accessoire* ». Alimenter les peurs pour garder le pouvoir ou favoriser le vivre ensemble grâce aux artistes ? Voici un débat à initier auprès des élèves.

LA FEMME DU MINISTRE (ALTO)

Comme la foule et contrairement à son mari, elle affirme qu'il est nécessaire de tuer les rats. Elle répond aux questions de sa fille dans un premier temps et tente de la convaincre que les rats sont les ennemis à exterminer. À la fin du conte, comme les autres mères, elle est à la recherche des enfants perdus et ne peut concevoir leur perte. Elle dialogue avec l'esprit de sa fille prisonnière sous terre.

L'ENFANT (SOPRANO)

Fille du ministre, elle incarne l'innocence et la bienveillance envers ces animaux qu'elle considère davantage comme des compagnons de jeu. Ses questions sont simples et pleines de bon sens, loin des réflexions paranoïaques des adultes. Cela ne la protégera pas des conséquences tragiques de leurs actes. Dans le conte original, les enfants subissent le même sort que les rats : ils meurent noyés. Ici, l'histoire laisse entendre que le centre de la terre serait un lieu idéal baigné de lumière et de musique. « *Notre maison est ici. Notre maison est sous la terre. Sous la terre, avec l'ange. Et plus nous creusons profondément, plus sa musique devient éblouissante. Ne vois-tu pas ?*

• • • George Benjamin (né en 1960)



Né en 1960, George Benjamin étudie le piano dès 1974 avec Peter Gellhorn et Yvonne Loriod, et la composition avec Peter Gellhorn et Olivier Messiaen. En 1977, il entre au Conservatoire de Paris puis poursuit ses études musicales au King's College à Cambridge auprès d'Alexander Goehr (1978-1982).

En 1980, il est le plus jeune compositeur à avoir une de ses œuvres jouée aux Concerts Promenades de la BBC (*Ringed by the Flat Horizon*). La même année, il dirige à Paris la création mondiale de son œuvre *Antara*, commande de l'Ircam.

George Benjamin est professeur de composition à l'École Royale de Musique de Londres de 1985 à 2001 et est fréquemment invité à diriger des formations orchestrales comme le

London Sinfonietta, l'Orchestre St Paul, l'Orchestre philharmonique de Londres et l'Orchestre de l'Opéra de Lyon. Il est un des directeurs de l'Ensemble Musique Oblique.

En 1993, il travaille pour la première édition du festival Meltdown à Londres, durant lequel est créée *Sudden Time*. En 1995, il dirige l'Ensemble Modern pour la création mondiale de son œuvre *Three Inventions for Chamber Orchestra* dans le cadre de la 75e édition du Festival de Salzbourg. Il compose *Palimpsest I* pour une tournée mondiale de l'Orchestre Symphonique de Londres, dirigé par Pierre Boulez. C'est ce même ensemble qui crée *Palimpsest II* en 2002 dans le cadre de sa saison rétrospective consacrée à l'œuvre de George Benjamin. Après une autre œuvre orchestrale, *Dance Figures* composée en 2004, une œuvre scénique vient compléter en 2006 son catalogue : *Into the Little Hill*, qui est jouée au Festival d'Automne à Paris la même année et grâce à laquelle il remporte le prix de composition 2008 de la Société Philharmonique Royale (Royaume-Uni). L'opéra *Written on Skin* (2012-2013), créé lors du festival d'Aix-en-Provence, a été joué de nombreuses fois en Europe ainsi qu'au festival Tanglewood aux États-Unis et a reçu de nombreuses récompenses dont un prix des South Bank Sky Arts Awards, le British Composer Award, l'International Opera Award et le Grand Prix de l'Académie Charles Cros. Son troisième opéra, *Lessons in Love and Violence*, sera créé en mai 2018 au Royal Opera House de Londres, sur une mise en scène de Katie Mitchell et un livret de Martin Crimp.

En 2001, George Benjamin reçoit le premier prix de composition Schoenberg, décerné par l'Orchestre Deutsche Symphonie. Depuis 2001, il est professeur de composition au King's College à Londres. Il a reçu le titre de Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres par le gouvernement français, a été élu par l'Académie des Arts de Bavière et reçoit en 2010 le titre de « Commander of the British Empire ». En 2014, il est élu compositeur de l'année par Musical America.

• • • Le guide d'écoute

Étudier la musique dans un opéra... pourquoi ?

Il nous semble intéressant – important – que vos élèves aient déjà entendu quelques airs d'*Into the Little Hill* avant de venir assister à une représentation, d'autant plus qu'ils risquent d'être déroutés sans préparation.

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

Ce guide d'écoute est donc là pour vous accompagner, vous donner des pistes d'écoutes et de commentaires pour étudier certains passages de cet opéra avec vos élèves.

Vous trouverez ci-dessous une sélection de quelques extraits d'*Into the Little Hill*, détaillés dans la suite de ce document.

1- **The Crowd (la foule)**

Début de la 1^{ère} partie : soprano et alto

Comment évoquer la foule avec seulement deux chanteuses ? Cet opéra commence par une entrée fracassante des voix et de l'orchestre.

2- **The Minister and the Stranger**

1^{ère} partie n°IV, alto et soprano

Voici un long passage qui vous permettra de mieux comprendre le langage vocal et orchestral de cette œuvre. Mystère autour d'un contrat, ambiance fantastique : le drame se prépare ici.

3- **Interlude, fin de la 1^{ère} partie**

n°V, flûte basse et orchestre

Cet opéra ne possède pas d'ouverture. En revanche, l'orchestre est mis en valeur dans des interludes. Celui-ci évoque le joueur de flûte de Hamelin.

Œuvre de référence :

George Benjamin, *Into the Little Hill*, Hila Plitmann, Susan Bickley, Mickael Cox, London Sinfonietta, Nimbus, mai 2017

I / The Crowd (La foule) : Soprano et alto. 1^{ère} partie n°1

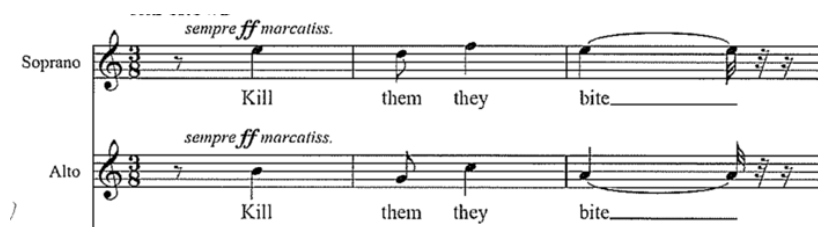
 >> Écouter *The Crowd* (ctrl + clic)

Pas d'ouverture pour cet opéra ; Benjamin nous plonge immédiatement dans un univers violent : la foule réclame la peine de mort pour les envahisseurs.

<i>Kill them they bite</i>	Tuez-les ils mordent
<i>Kill them they steal</i>	Tuez-les ils volent
<i>Kill them they take bread take rice</i>	Tuez-les ils prennent le pain prennent le riz
<i>Take-bite-steal-foul and infect -</i>	prennent – mordent – volent – souillent et infectant
<i>Damage our property</i>	Saccagent nos maisons
<i>Burrow under our property</i>	Creusent sous nos maisons
<i>Rattle and rattle the black sacks.</i>	Éventrent et secouent les sacs noirs.
<i>Kill and you have our vote.</i>	Tuez et nous voterons pour vous.

Un chœur de seulement deux voix, voilà qui n'est pas courant dans l'opéra ! Mais l'effet produit illustre parfaitement les propos virulents d'une foule en colère :

- Toute cette partie est jouée *fortissimo* et les accords dissonants² et martelés de l'orchestre ponctuent la partie vocale.
- Les deux voix parallèles³ évoluent en homophonie⁴ dans une alternance d'intervalles de quintes et de quarts⁵ qui donnent une couleur moyenâgeuse – faisant sans doute référence à l'époque où se déroule l'histoire originale.



Soprano
Kill them they bite

Alto
Kill them they bite

- Les changements de mesures : 3/8, 4/8, 5/8 accentuent l'impression d'un temps non pulsé irrégulier et déstabilisant. Là aussi, on peut y entendre une référence à la musique du moyen-âge qui ne connaissait pas la notion de mesure.
- Le passage central s'anime autour de rythmes plus serrés pour illustrer les dommages créés par les rats :



S.
da-mage our pro-per-ty bur-row un-der our pro-per-ty rat-tle and rat-tle the

A.
da-mage our pro-per-ty bur-row un-der our pro-per-ty rat-tle and rat-tle the

- La fin est vraiment terrifiante avec une intensité *triple forte* et dissonances tenues et accentuées.

Avec les élèves :

- Comment créer une scène violente en musique ? Les notions de dissonances et d'intervalles « durs » à l'oreille sont faciles à percevoir. Chanter un accord dissonant peut être une expérience amusante, car en général les élèves se rassemblent sur un unisson et cherchent à éviter les « fausses notes ».

- Il est intéressant de faire écouter du chant polyphonique du Moyen-Âge. Par exemple Pérotin (1160-1230) de l'École de Notre-Dame au XIII^{ème} siècle (L'histoire de ce conte se situe en 1284).

>> Écouter *Sederunt de Pérotin* (ctrl + clic) 

- Bien sûr, il est nécessaire d'aborder la violence du texte, le rejet de l'étranger et le danger que peut représenter une foule en colère. On peut parfaitement transposer cette histoire dans notre monde actuel.

² Une dissonance donne des sons « durs » à l'oreille, qui semblent faux.

³ Deux voix qui évoluent en mouvements parallèles montent et descendent en même temps.

⁴ En homophonie, homorythmie, les voix ont les mêmes valeurs de durée, les mêmes rythmes. On parle aussi d'écriture verticale, contrairement à l'écriture horizontale en contrepoint où les voix entrent les unes après les autres.

⁵ La quinte est un intervalle de cinq notes et la quarte un intervalle de quatre notes. Ce sont les intervalles les plus utilisés au Moyen-Âge, contrairement à la tierce considérée comme « diabolique ». Voir l'épisode très réussi de la série *Kaamelott*, saison 2, épisode 55 à ce propos.

II / The Minister and the Stranger (alto-soprano), 1ère partie, n°IV

 >> Écouter *The Minister and the Stranger* (ctrl + clic)

L'opéra en lui-même étant très court (moins de 40 minutes), nous avons choisi l'option d'analyser un long extrait, contenant de nombreuses notions musicales présentes dans cette œuvre. Cela vous aidera à comprendre le style musical contemporain et les particularités de cette œuvre singulière, ainsi que le style narratif lui aussi remarquable.

Cette quatrième partie est au cœur de l'œuvre. Le ministre rencontre l'étranger sans yeux, nez et oreilles dans la chambre de sa fille endormie. Un pacte va être conclu : beaucoup d'argent pour tuer les rats et assurer sa réélection. On pense bien sûr aux histoires de pacte avec le diable, présents dans les opéras *Faust*, *Der Freischütz*, ou *Robert le diable*. Mais ici, ce n'est pas l'âme du Ministre qui est en jeu. S'il n'honore pas sa parole -sans le savoir- c'est la vie de sa fille et de tous les enfants qui est menacée.

Night comes but not sleep.

What are those sparks? Rats feeding on electricity.

What is that sound? Rats digesting concrete.

And that? Pause. And that?

La nuit vient mais pas le sommeil.

Que sont ces étincelles ? Des rats se nourrissant d'électricité.

Quel est ce bruit ? Des rats digérant du béton.

Et ça ? Pause. Et ça ?

Deux cors de basset dialoguent tranquillement dans une nuance *pianissimo*. Ils se rejoignent sur des dissonances tenues de seconde mineure. La voix intérieure du Ministre est chuchotée dans un style récitatif. L'ambiance mystérieuse et inquiétante plonge le spectateur dans une attente pesante. On perçoit distinctement le drame qui va se dérouler.

17
141 *Molto tranquillo* (♩ = ca. 90)



Le cor de basset est une clarinette « alto ».

146 (almost whispered) *pp staccatiss.*
A. NARRATOR

(1'20)

In his daughter's bedroom

He finds a man -

A man with no eyes, no nose, no ears -

Finds him stooped over his sleeping child

While the black rat rattles its wheel.

Who are you? says the Minister

How did you get into my house?

I charmed my way in

Says the man with no eyes, no nose, no ears

And with music I will charm my way out again.

Dans la chambre de sa fille

Il trouve un homme -

Un homme sans yeux, sans nez, sans oreilles -

le trouve perché sur son enfant endormie

Et le rat noir fait tourner et cliqueter sa roue.

Qui êtes-vous ? dit le Ministre

Comment êtes-vous entré dans ma maison ?

Je suis entré par enchantement

dit l'homme sans yeux, sans nez, sans oreilles

Et grâce à la musique je ressortirai par le même enchantement.

Les cymbales annoncent l'entrée de l'étranger et la musique, toujours aussi inquiétante commence à se densifier avec l'entrée du violon soliste et des bois, notamment de la clarinette basse sur l'évocation de la fillette endormie. La richesse des timbres et du langage polyphonique illustre parfaitement l'entrée fantastique du musicien mystérieux. Notons également l'entrée de la trompette avec sourdine sur « *the man with no eyes...* ».

Si nous quittons le récitatif sur les questions du Ministre « *Who are you?* » et « *How did you get into my house?* » au ton péremptoire, pour entrer dans le dialogue ; le conte s'affirme davantage que le théâtre sur la phrase : « *says the Minister* ».

THE MINISTER *poco f* NARRATOR *pp* THE MINISTER *poco f*

Who are you? says the mi-nis ter How did you get in-to my house?

With music I can open a heart
 As easily as you can open a door
 And reach right in
 March slaves to the factory
 Or patiently unravel the clouds
 Blacken each particle of light
 Or make night as magnesium.
 With music, I can make death stop
 Or rats stream and drop from the rim of the world:

The choice is yours.

But the world – says the Minister – is round.

The world – says the man – is the shape my
 Music makes it: the choice is yours.

Avec la musique je peux ouvrir un cœur
 aussi facilement que vous ouvrez une porte
 Et m'y glisser
 Entraîner les esclaves à l'usine
 Ou démêler patiemment les nuages
 Noircir chaque particule de lumière
 Ou rendre la nuit aussi lumineuse que le magnésium.
 Avec la musique, je peux arrêter la mort
 ou précipiter un torrent de rats dans le gouffre à la lisière de la
 terre :
 Le choix vous appartient.

Mais la terre – dit le Ministre – est ronde.

La terre – dit l'homme – a la forme que lui
 Confère ma musique : le choix vous appartient.

Voici un passage lyrique, une ode à la musique, cette fois à l'opposé du discours narratif précédant. Dans une nuance le plus *pianissimo* possible, les cordes apportent la douceur et l'étrangeté ; les accords longs et complexes semblent suspendre le temps ; la voix de soprano s'éloigne dans la limite des sur-aigus ; les *glissandi* accentuent le caractère fantastique.

(4'31)

What do you want, says the Minister.
 What have you got, says the man, money?
Money?
 Have-you got money?
Have I got- what? – money?
 Yes – money, says the man, have you got money?
What d'you want money for?
 To live, says the man.
Ah.
 Yes.
Ah.
 Yes.
To live
 Yes – money to live.
And how much money does a man need to live?
Pause

Que voulez-vous, dit le Ministre.
 Que proposez-vous, dit l'homme, de l'argent ?
De l'argent ?
 Avez-vous de l'argent ?
Ai-je – quoi ? – de l'argent ?
 Oui -de l'argent, dit l'homme, avez-vous de l'argent ?
Pourquoi voulez-vous de l'argent ?
 Pour vivre dit l'homme.
Ah
 Oui
Ah
 Oui
Pour vivre
 Oui – de l'argent pour vivre.
Et de combien d'argent un homme a-t-il besoin pour vivre ?

Le dialogue se fait plus vif entre les deux personnages. Les phrases s'enchaînent rapidement, et George Benjamin joue sur les durées de notes pour accentuer les mots importants tels « Money » et « live », alors que les indications « says the Minister » et « says the man » ont à l'inverse un rythme resserré.

L'ambiance s'obscurcit encore, notamment grâce à l'*ostinato*⁶ mêlant *pizzicati*⁷ des cordes et sonorités graves ponctuées par le trombone.



Ni dissonant, ni consonant, ni majeur, ni mineur, ni modal, à moins que ce ne soit toutes ces harmonies à la fois : l'écriture du compositeur est en même temps originale et le résultat d'une synthèse de la musique du XXème et XXIème siècle. Les instruments apparaissent et disparaissent, participant chacun au timbre général, à la sonorité extraordinairement riche de l'orchestre.

(5'28)

As much as that?

Yes

As much money as that?

That's what it takes to unravel the clouds, says the Man

Not clouds-rats-destroy the rats-see me re-Elected, smiles the Minister, and I'll double it - The choice is yours.

I'll double it-you have may word.

Your word is dead.

I swear to you by god.

Your god can't be trusted. Swear by your sleeping Child.

What has this to do with my child?

Swear to me by your sleeping child because

Your sleeping child

Unlike your god

Unlike your word

Unlike your smile

- Is innocent

Hmm-smiles the Minister- in a tiny voice - In a voice too soft to wake the Minister's wife I swear.

In this cas – says the man – I will begin.

Tant que ça ?

Oui

Tant d'argent que ça ?

C'est le prix à payer pour démêler les nuages, dit l'homme

Pas les nuages – les rats- exterminer les rats - assurez ma réélection, sourit le Ministre, et je double la somme
Le choix vous appartient.

Je la double - vous avez ma parole.

Votre parole est morte.

Je vous le jure devant dieu.

Votre dieu ne mérite aucune confiance. Jurez sur votre enfant endormie.

Mon enfant que vient-elle faire dans cette histoire ?

Jurez-le-moi sur votre enfant endormie car

vous enfant endormie –

Contrairement à votre dieu

Contrairement à votre parole

Contrairement à votre sourire

- est innocente.

Hmm – sourit le Ministre – d'une toute petite voix d'une voix trop douce pour réveiller la femme du Ministre. Je le jure.

En ce cas – dit l'homme – je vais commencer.

Voici le climax, le point culminant de ce passage, voire de l'opéra. Il débute avec la sonorité métallique du cymbalum, instrument peu utilisé dans l'orchestre tout comme le banjo !



Les phrases se superposent et annoncent le drame à venir. L'écriture vocale élargit les intervalles, devient plus brutale et se projette dans les sur-aigus cette fois chantés *fortissimo* contrairement au début.



Nous entrons dans une ambiance expressionniste, jusqu'à cette phrase terrifiante prononcé *piano* et a *capella* : « *is innocent* » (à propos de l'enfant endormie). La fin est douce, presque résignée et de nouveau en récitatif.

⁶ Un ostinato est une phrase d'accompagnement répétée et obstinée.

⁷ Pizzicato signifie « jouer en pinçant les cordes » alors qu'elles sont le plus souvent frottées par l'archet.

Avec les élèves :

- L'idée est de les faire entrer dans un langage musical qui leur est probablement étranger, mais aussi de leur apporter des explications sur les voix parlées, chantées, chuchotées, criées (il existe de nombreux exemples à piocher chez Berio ou Aperghis). Les compositeurs du XXème et XXIème siècle explorent toutes les possibilités de la voix humaine et ne se restreignent pas au *bel canto* - des explications sont à apporter également sur les timbres et les instruments peu habituels dans l'orchestre à l'opéra : les cors de basset (on peut faire écouter le début célèbre du *Requiem* de Mozart), cymbalum, banjo.

- Le texte est violent : deux personnages discutent de l'extermination d'un peuple et d'argent. Comment illustrer cette violence en musique ? Comment passer de l'inquiétude au drame ?

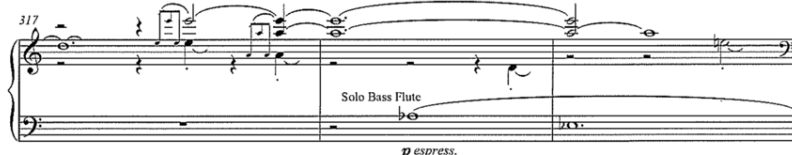
- Ce passage est l'occasion d'aborder les notions musicales étudiées en classe : hauteurs, durées, timbres et intensités.

III / Interlude. 1^{ère} partie n°V

 >> **Écouter l'interlude** (ctrl + clic)

Pas d'ouverture pour cet opéra, mais deux magnifiques interludes. Celui qui se situe à la fin de la première partie introduit le dialogue entre la mère – la femme du ministre – et sa fille. Il fait bien sûr référence au joueur de flûte de Hamelin. George Benjamin choisit le timbre si particulier de la flûte traversière basse : chaleureux et mystérieux. Il évoque immédiatement les pays lointains.

Les premières mesures installent une attente, avec les cordes à vide du violon jouées avec l'archet ou en *pizzicati*. La simplicité et le dénuement apparents de cette introduction laisse le spectateur face à l'inconnu. Ainsi entre la flûte. La mélodie en longues notes tenues revêt une couleur modale et orientale différente de celle des cordes. De par ses ornements, elle semble évoluer de manière libre et improvisée.



Les autres instruments de l'orchestre entrent l'un après l'autre, au gré de la discussion, apportant chacun son timbre ou élargissant le spectre harmonique.

Cette longue mélodie fait écho à >> **Flight** (ctrl + clic) 


> une œuvre pour flûte traversière composée en 1979 d'une durée de 8 minutes. Elle sera jouée en préambule d'*Into the Little Hill*. En voici la note de programme :

« *Flight s'inspire de la vue des oiseaux montant apparemment sans effort dans l'azur puis plongeant en piqué par-delà les crêtes des Alpes suisses. L'autre enjeu, d'égale importance pour moi, au cours de la composition fut le défi d'une structure dramatique et d'une harmonie clairement identifiable au moyen d'une monodie unique, restreinte à l'ambitus de trois octaves de la flûte.* »

Le compositeur explore toutes les possibilités de l'instrument. Des longues notes tenues aux arabesques virtuoses, des trilles aux longs silences expressifs : *Flight* est une ode à la musique et à la liberté.

Avec les élèves :

- Présenter la famille des flûtes traversières. Ils connaissent sans doute la flûte piccolo mais peut-être pas la flûte basse plus rare.

- Écouter *Flight* ainsi qu'un extrait de la >> **Sequenzia I** (ctrl+clic) de Berio, autre œuvre incontournable pour flûte 

• • • Le projet de mise en scène

Un conte contemporain, la rencontre de deux des plus grands créateurs d'aujourd'hui, repris pour la première fois en France dix ans après sa première création. Une approche immersive et ludique musique-vidéo-théâtre.

Into the Little Hill est né de la collaboration du grand compositeur George Benjamin avec le dramaturge Martin Crimp. Dans *Into the Little Hill*, la voix est au service d'un texte court et resserré, dans lequel peu de mots et deux voix (contralto et soprano) suffisent à faire naître une tension extrêmement dramatique. L'instrumentation (qui fait la part belle au cymbalum) renforce l'impression d'inquiétante étrangeté.

La fable ancienne du *joueur de flûte de Hamelin* transposée par Martin Crimp, devient un conte lyrique : « À la veille d'une élection, en présence de son enfant endormi, un homme d'État conclut un pacte avec un étrange inconnu. Réélu, il ne tient pas son engagement : tous en subiront les conséquences. »

Note du metteur en scène

« - *Et la musique*

- nous avons construit de nouveaux murs – éclairé les rues – sécurisé les allées sombres – nous avons purifié l'air –

- *Et la musique ?*

- *Toute musique – sourit le Ministre – est accessoire. »*

La musique est au centre d'*Into the Little Hill*. Tragique, forte et superbe, l'histoire - bâtie par Martin Crimp s'inspirant du célèbre conte du *joueur de flûte de Hamelin* - se déploie tandis que la musique précise et magistrale de George Benjamin s'impose.

Dans une petite ville, un ministre ne rêve que d'une chose : être réélu. La foule crie. Les rats « *prennent-mordent-volent-souillent et infectent* ». « *Tuez-les* » crie la foule. Le ministre n'a rien contre les rats. Mais la foule gronde. Le ministre cède. À l'homme sans visage qui propose de l'aider, il accepte de donner de l'argent, beaucoup d'argent, pour que les rats disparaissent...

Dans la version que donne Crimp du conte, les rats, plus humains que les humains, plus victimes que bourreaux, occupent une place centrale. Impossible de ne pas songer à ceux que nous croisons dans la rue sans vouloir les voir, à ceux qui se noient. Pourtant rien n'est affirmé, rien n'est asséné. La grande force d'*Into the Little Hill* est d'être un conte. Un conte, dans lequel comme dans tout conte qui se respecte, on peut se permettre de tout dire, de tout oser, de tout imaginer puisque c'est « pour de faux ». *Into the Little Hill* affronte nos peurs les plus vraies, les plus troubles et les plus contemporaines : la peur de l'effondrement du monde capitaliste, la peur d'un monde sans valeur, la peur de perdre notre humanité. Dans *Into the Little Hill*, le joueur de flûte est un fantôme « sans yeux, sans nez, sans oreille », les adultes semblent des marionnettes, les enfants des témoins impuissants. La masse des rats seule semble avoir un visage et c'est troublant.

Après le succès des opéras *Lohengrin* et *Avenida de los incas 3518* créés en 2015 avec l'ensemble Le Balcon au théâtre de l'Athénée, le metteur en scène Jacques Osinski, le chef d'orchestre Alphonse Cemin et le vidéaste Yann Chapotel ont eu envie de partager une nouvelle aventure mêlant musique, arts numériques et théâtre. *Into the Little Hill* s'est imposé. Rarement mots et musique se sont si bien accordés. Rarement aussi sans doute, un opéra n'a si clairement empoigné la réalité de notre monde.

La grande force d'*Into the Little Hill* est d'être un conte. Un conte, dans lequel comme dans tout conte qui se respecte, on peut se permettre de tout dire, de tout oser, de tout imaginer puisque c'est « pour de faux ».

Dans *Into the Little Hill* comme dans tous les contes, tout est à la fois magnifique et effrayant. Pour mettre en scène ce conte, j'ai envie d'images et de simplicité. De doux et de beauté. J'ai envie de raconter comme on le faisait autrefois, à la manière ancienne en utilisant des moyens modernes, de faire entendre sans rien souligner. Je voudrais voir se déployer l'histoire, la voir s'incarner. Pour cela, je retrouverai l'équipe scénique de *Lohengrin* et *Avenida de los incas*, les deux précédents opéras contemporains que j'ai mis en scène : Catherine Verheyde pour les lumières, Hélène Kritikos pour les costumes et Yann Chapotel pour la vidéo et la scénographie (tous deux reçurent d'ailleurs le prix de la critique pour les éléments scéniques).

Au cadre de scène, un tulle évoque le « grillage métallique » qui sépare la foule du politicien. Sur scène, deux chanteuses incarnent tour à tour les différents personnages. Peut-être sont-elles les derniers témoins ? Celles qui ont vu l'extermination des rats et la disparition des enfants, celles qui ont vu un monde s'écrouler ? Après la catastrophe, à la fois narratrices et actrices, elles racontent et font revivre ceux que la musique a absorbés. L'histoire prend vie, terrible et douce et la musique prend toute sa force : avant que l'histoire commence, que l'opéra s'anime, nous voudrions Alphonse Cemin et moi-même que *Flight*, pièce pour flûte seule de George Benjamin soit jouée sur scène comme un rappel de la force de la musique avant qu'elle soit oubliée, car plus que tout c'est sans doute de cela qu'il est question dans *Into the Little Hill* : de la force de la musique et de sa supériorité sur le monde des hommes. »

Jacques Osinski

Précédentes mises en scène de Jacques Osinski : 

>> *Lenz* à Nanterre-Amandiers (teaser)

>> *Avenida de los incas, 3518* à l'Athénée-Théâtre Louis-Jouvet

>> *Lohengrin* à L'Athénée-Théâtre Louis-Jouvet

>> *Cap au pire* (avec Denis Lavant) à l'Athénée-Théâtre Louis Jouvet

Note du vidéaste

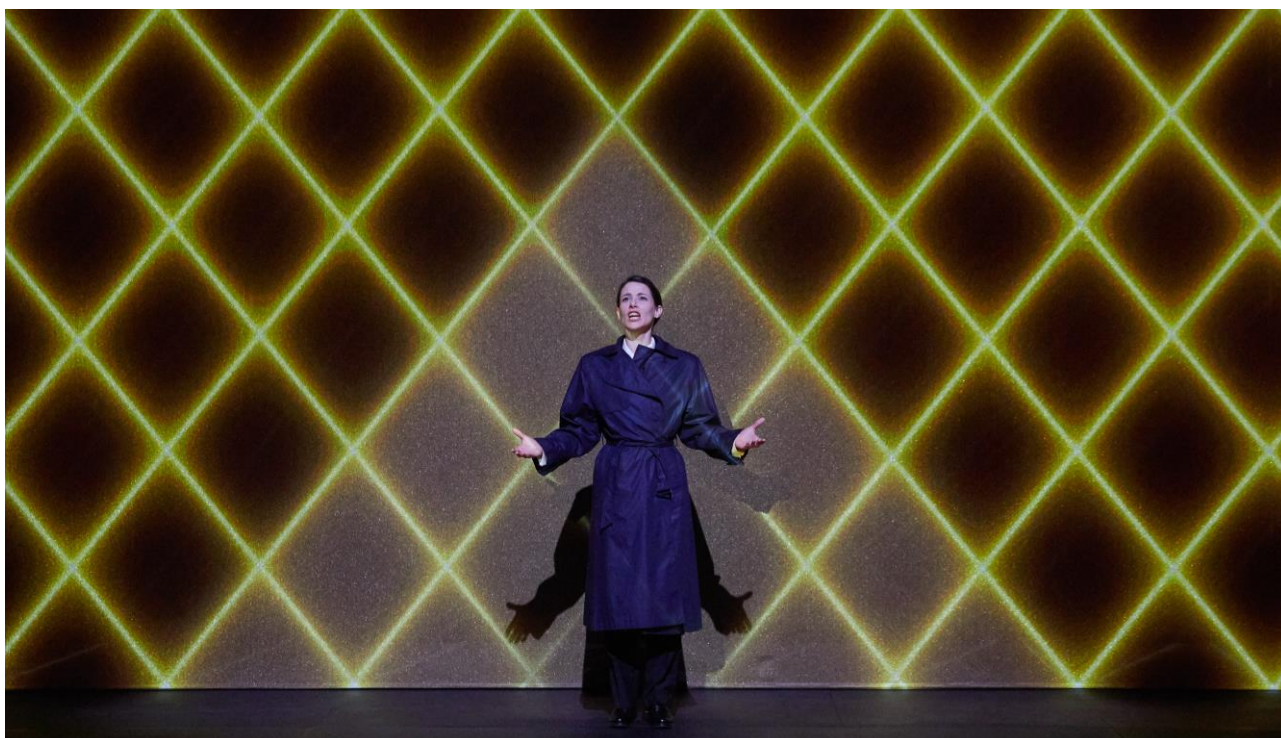
Le dispositif vidéo de *Into the Little Hill* mélangera quelques images tournées en direct par de petites caméras disposées sur le plateau et images pré-produites.

Ces images seront projetées sur un tulle situé au cadre de scène. La transparence du tulle permettra de faire apparaître et disparaître la surface de projection suivant les besoins de la mise en scène.

Au début de l'opéra, le tulle tiendra aussi le statut de "grille" séparant l'homme politique de la foule.

Les images pré-produites transporteront dans d'autres espaces que celui du plateau (par exemple sous la terre) ou amèneront des éléments extérieurs (par exemple les rats du conte envahissant le plateau).

Yann Chapotel – Projet pour *Into the Little Hill*



• • • Repères biographiques

Alphonse Cemin



Alphonse Cemin est l'un des fondateurs de l'ensemble Le Balcon avec lequel il donne à entendre la musique des compositeurs de sa génération ainsi qu'un large répertoire des siècles derniers.

Né en 1986, il étudie le piano et la flûte traversière au CNR de Boulogne-Billancourt, l'analyse au

CNR de Paris et l'harmonie avant d'intégrer au CNSMDP les classes de culture musicale et d'analyse puis d'accompagnement au piano et de musique de chambre. Il travaille le répertoire de la mélodie et du Lied et suit des cours de direction d'orchestre notamment avec Lawrence Foster et l'orchestre de la fondation Gulbenkian à Lisbonne. En septembre 2015 il dirige l'opéra de Michael Lévinas *La Métamorphose* au festival Musica de Strasbourg et, en 2016 la création de l'opéra Tomas Bordalejo *Bureau 470*. Il est en 2017 chef assistant au Théâtre Bolchoï de Moscou pour l'opéra *Written on skin* de George Benjamin.

Il se produit régulièrement en récital, notamment avec la soprano Julie Fuchs, avec qui il a enregistré les mélodies de jeunesse de Mahler et Debussy.

Il est depuis 2014 le directeur artistique de la saison des *Lundis musicaux de l'Athénée*, consacrée au répertoire de chambre pour chant et piano. Il a enregistré les *Myrthen* op. 25 de Schumann avec Léa Trommenschlager et Damien Pass, ou encore La

Chanson Perpétuelle de Chausson avec le quatuor Van Kuijk et Kate Lindsey.

Comme partenaire de musique de chambre il s'est notamment produit avec Emmanuel Pahud, le quatuor Modigliani et le quatuor Zaïde ; en ensemble et orchestre, il s'est produit sous la direction de Pierre Boulez ou encore Peter Eötvös et a joué en soliste 2^{ème} concerto et variations Paganini de Rachmaninov, 20^{ème} concerto de Mozart.

Il a joué sur de grandes scènes parmi lesquelles on compte celle de la salle Pleyel, de l'Opéra Garnier, du KKL-Luzern, Kumho Art Hall à Séoul, de la Villa Médicis, de l'Auditorio Nacional de Madrid, de la Florida International University-Miami et aux festivals d'Aix-en-Provence ou la Folle journée Tokyo, entre autres.

Il travaille également comme directeur musical, chef assistant et chef de chant sur des productions d'opéras et, en 2010-11, à l'atelier lyrique de l'Opéra national de Paris. Cette activité le fait collaborer avec des chefs tels que Kent Nagano, George Benjamin, Marc Minkowski, Pablo Heras-Casado et travailler au Bayerische Staatsoper München, au Théâtre du Capitole à Toulouse, à l'Opéra-Comique...

Il est en 2010 le pianiste lauréat HSBC de l'académie du festival d'Aix-en-Provence et reçoit en 2013 le prix d'interprétation des Stockhausen Kurse Kürten puis en 2017 le prix Gabriel Dussurget du festival d'Aix-en-Provence.

Jacques Osinski



Formé, grâce à l'Institut Nomade de la mise en scène, auprès de metteurs en scène tels Claude Régy ou Lev Dodine, Jacques Osinski fonde sa première compagnie à vingt-trois ans. Parmi ses premières créations, on peut noter *L'Ombre de Mart* de Stig Dagerman (2004, Théâtre de l'Aquarium) ou encore *Don Juan*

de Molière (2005, Nouveau Théâtre de Montreuil). De 2008 à 2013, il dirige le Centre Dramatique National des Alpes à Grenoble. Il s'attache à y mettre en avant un répertoire très contemporain (*Le Grenier* de Yôji Sakaté, *Le Chien, la nuit et le couteau* de Marius von Mayenburg, *Mon prof est un troll* de Denis Kelly...). À la même époque, il met également en scène la Trilogie de l'errance (*Woyzeck* de Georg Büchner, *Un Fils de notre temps* d'Ödön von Horváth, *Dehors devant la porte* de Wolfgang Borchert), *Orange* de Strindberg, ou *Don Juan revient de guerre* d'Ödön von Horváth. Ces spectacles sont joués dans des lieux tels que le Théâtre du Rond-Point, l'Athénée Théâtre Louis Jouvet, la MC2 de Grenoble...

En 2014, il crée *Medealand* de la suédoise Sara Stridsberg au Studio Théâtre de Vitry. En 2015, il met en scène *L'Avare* de Molière suivi de *Bérénice* de Racine en 2016 (tournées pendant trois saisons). En 2017, il dirige Denis Lavant dans *Cap au pire* de Samuel Beckett. A l'automne 2017, il crée *Lenz* de Georg Büchner au Théâtre Nanterre-Amandiers.

Il aborde l'opéra en 2006 avec *Didon et Enée* de Purcell sous la direction musicale de Kenneth Weiss au Festival d'Aix-en-Provence. En 2007, il y reçoit le prix Gabriel Dussurget.

À l'automne 2013, il crée avec Marc Minkowski et Jean-Claude Gallotta à la MC2 : Grenoble *Histoire du soldat* d'Igor Stravinsky et *El amor brujo* de Manuel de Falla. En mai 2014, il met en scène *Tancredi* de Rossini au Théâtre des Champs-Élysées sous la direction musicale d'Enrique Mazzola puis, en 2015, *Iphigénie en Tauride* de Glück (direction musicale Geoffroy Jourdain) pour l'Atelier lyrique de l'Opéra national de Paris ainsi que *Lohengrin* de Salvatore Sciarrino et *Avenida de los incas* de Fernando Fiszbein avec l'ensemble musical Le Balcon sous la direction musicale de Maxime Pascal. À l'automne 2018, il crée avec l'Arcal, *Le Cas Jeckyll*, opéra de François Paris sur un livret de Christine Montalbetti.

• • • En classe : autour de *Into the Little Hill*

Voici quelques pistes pédagogiques que vous pouvez aborder avec vos élèves, en fonction de votre discipline et de vos objectifs, pour poursuivre le travail autour du spectacle.

Le livret et ses thématiques

L'histoire du joueur de flûte de Hamelin, qu'on peut résumer de manière très rapide, contient pourtant d'innombrables thématiques de réflexion : « Les mouvements les plus violents s'y rencontrent, les plus grandes terreurs s'y trouvent mobilisées et les plus grands mystères. Quant aux inaltérables mesquineries humaines... En effet, se trouvent associés ici la peur de l'envahisseur, le spectre de la maladie, de la mort des enfants, les méfaits des comportements grégaires, les séductions irrésistibles, l'inexplicable pouvoir de la musique... et la propension dévastatrice des hommes à ne pas tenir leurs promesses... »⁸. Un terreau d'exploitations pédagogiques, qu'il peut être très intéressant d'approfondir avec les élèves, en amont ou en aval du spectacle. En voici quelques exemples :

- le pouvoir, la politique, les promesses,
- la foule, le rejet de l'étranger, la méconnaissance de l'autre,
- les peurs : peur de l'effondrement du monde capitaliste, peur d'un monde sans valeur, peur de perdre notre humanité (voir la note d'intention du metteur en scène p. 14),
- la paranoïa, l'innocence (voir la fiche personnages p.5),
- la place de l'artiste et de la musique dans la société (fiche personnages « l'étranger » p.6 et guide d'écoute p.8),
- la migration, l'extermination d'un peuple : « Dans de nombreuses variantes et adaptations de l'histoire, les rats deviennent aussi l'incarnation des opprimés, d'un groupe social dissident, ou comme chez Heine « des rats migrants », un peuple « qui n'a ni possessions ni finances, et veut repartager le monde »⁷.- (voir la fiche personnages « les rats » p.5).

Extrait du livret de Martin Crimp :

V - Mother and Child

- 2 Why must the rats die, Mummy?
Why do they have to die?
1 Because – says the Minister's wife.
2 Because what, Mummy?
1 Because the steal the things we've locked away.
2 What have we locked away, Mummy?
1 All the bread – all the fruits – all the oil and electricity.
2 Why have we locked them away, Mummy?
1 Because of how hard we've worked for them.
2 Haven't the rats worked?
1 A rat only steals – a rat's not human.
2 But those ones are wearing clothes.
1 How can a rat wear clothes?
2 That one's holding a suitcase.
1 No.
2 That one's holding a baby.
1 No – only rats in story-books wear hats and coats and carry babies

2 She's droppe dit.
1 No.
2 She's dropped the baby.
1 No.
2 And the others – look – are running over it – running over the baby's face.

V – Mère et Enfant

- 2 Pourquoi les rats doivent-ils mourir, Maman ?
Pourquoi doivent-ils mourir ?
1 Parce que – dit la femme du Ministre.
2 Parce que quoi, Maman ?
1 Parce qu'ils volent les choses que nous tenons sous clé.
2 Qu'est-ce qu'on tient sous clé, Maman ?
1 Tout le pain – tous les fruits – tout le pétrole et l'électricité.
2 Pourquoi les tient-on sous clé, Maman ?
1 Parce qu'on a travaillé dur pour les avoir.
2 Les rats n'ont pas travaillé ?
1 Un rat ne fait que voler – un rat n'est pas humain.
2 Mais ceux-là portent des vêtements.
1 Comment un rat peut-il porter des vêtements ?
2 Celui-là tient une valise.
1 Non
2 Celle-là tient un bébé.
1 Non – il n'y a que dans les livres de contes que les rats portent des chapeaux et des manteaux et transportent des bébés.
2 Elle l'a fait tomber.
1 Non.
2 Elle a fait tomber le bébé.
1 Non.
2 Et les autres – regarde – l'écrasent – écrasent le visage du bébé.

⁸ Lola Gruber, extrait du programme de l'Athénée.

De la réalité à la fable

La légende du joueur de flûte de Hamelin serait inspirée d'événements qui auraient eu lieu en Allemagne en 1284. Des recruteurs sillonnaient alors le pays pour embrigader des habitants afin de créer des communautés aux confins orientaux de l'Empire germanique. Et parmi ces émigrants, parfois volontaires, parfois forcés, se trouvaient des enfants. Les histoires de la sorte ce seraient multipliées, dont une dans le village de Hamelin, dans lequel la musique aurait été proscrite dans une rue en particulier, par respect pour les victimes. Ces rumeurs ont été racontées de générations en générations, et peu à peu le joueur de flûte est associé au diable, la musique à un sort d'envoutement, et l'histoire prend un aspect mystique. Puis des auteurs s'inspirent de ces histoires devenues légendes dans leurs travaux. C'est le cas de Goethe qui en 1803 en tire un poème et qui s'y réfère à plusieurs reprises dans sa version de Faust. Les frères Grimm s'emparent également de la légende et la font figurer dans leur recueil *Deutsche Sagen*, sous le titre « *Die Kinder zu Hameln* » (1816). Dans cette version, deux enfants infirmes ne parviennent pas à suivre le groupe et les autres se retrouvent en Transylvanie. Prosper Mérimée relate également cette légende dans son récit *Les Reîtres* en 1829. Bien plus tard, en 1943 c'est au tour de Jean-Paul Sartre de reprendre la légende dans son ouvrage *Les Mouches* et de situer l'intrigue en Grèce. Plus récemment, la légende a inspiré *Le Fabuleux Maurice et ses rongeurs savants*, un roman de Terry Pratchett, paru en 2001.

Cependant, il sera intéressant de noter qu'une fois la légende passée à la postérité, elle inspire non seulement la littérature sous diverses formes mais également un spectre artistique plus vaste, de la musique au cinéma en passant par les BD, les séries télévisées ou encore les jeux vidéo.

Exemples de dérivés :

Musique :

- Hugues Aufray, *Le Joueur de pipeau* (1966)
- Gilles Vigneault, *Le grand cerf-volant* (1983)
- Megadeth, *Symphony of destruction* (1992), parallèle établi entre un dirigeant politique qui mène son peuple à la destruction et la façon dont le joueur de flûte tue les rats.
- BTS, *Pied Piper* (2017) où la musique de ce groupe de K-pop attire les fans à l'image des enfants envoutés par la flûte.

À l'écran :

- Jacques Demy, *Le Joueur de flûte* (1972), adaptation directe du conte.
- Série télévisée *Grimm*, « Danse macabre » (épisode 5 saison 1), épisode dans lequel un jeune violoniste virtuose attire des jeunes dans un entrepôt sombre pour se venger.

Adaptation du conte à l'opéra



L'histoire ne peut pas être racontée de la même manière dans un livre, dans un film ou sur une scène. Les contraintes et les possibilités ne sont pas les mêmes. Il peut être intéressant avec les élèves d'étudier la réécriture des contes et des légendes, et les différentes adaptations qui peuvent en découler.

Exemple : *Cendrillon*, conte dont les versions écrites sont déjà diverses - de Perrault et des frères Grimm aux réécritures contemporaines, en passant par les multitudes de versions dans le monde - et qui a été transposé à l'écran et sur scène. Dès 1920, une adaptation en films d'animation avec le court métrage de Lotte Reiniger puis le long-métrage des studios Disney, puis en de très nombreux films de 1890 à nos jours. En version scénique, nous noterons l'adaptation théâtrale de Joël Pommerat en 2011 ; les ballets classiques dès 1813 puis en danse contemporaine avec la pièce de Maguy Marin et du Ballet de l'Opéra de Lyon de 1985. Et enfin en de nombreuses versions à l'opéra, avec le *Cendrillon* de Massenet (accueilli en 2012 à l'Opéra de Lille dans une mise en scène de Laurent Pelly) ou *La Cenerentola* de Rossini (accueilli à l'Opéra de Lille en 2016 dans une mise en scène de Jean Bellorini).

Avec les élèves :

- Travailler sur l'origine de la légende et ses adaptations en différentes formes artistiques,
- Comparer différentes mises en scène et faire dialoguer les différents propos et points de vue artistique sur une même œuvre,
- Réécrire à sa manière ou dans un registre différent un conte ou une légende, travail sur les contraintes littéraires.

Pour aller plus loin :

- Écouter un podcast de France Musique sur George Benjamin >> [Série de podcasts pour découvrir Georges Benjamin](#) (ctrl+clic) 
- Écouter des extraits de >> [de l'œuvre Into The Lille Hill](#) (ctrl+clic) 

• • • La voix à l'Opéra

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

La classification des voix :

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

+ *grave*

+ *aigu*

[femme]

Contralto

Mezzo-Soprano

Soprano

[homme]

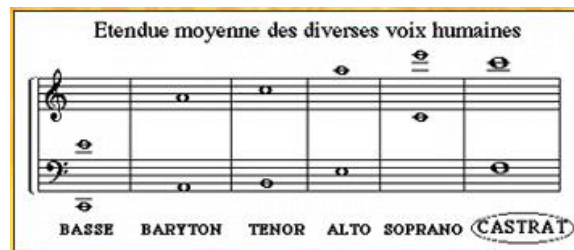
Basse

Baryton

Ténor

Contre-ténor/Haute-contre

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



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

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

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

Le timbre de la voix

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

Le chœur

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

La puissance de la voix

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

- voix d'opéra : 120 dB

- voix d'opéra-comique 100 à 110 dB

- voix d'opérette : 90 à 100 dB

- voix ordinaire : au-dessous de 80 dB (voix des chanteurs de variété ou de comédie musicale)

• • • L'Opéra de Lille

Historique

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

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

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

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

La façade

Précédée d'un vaste perron et d'une volée de marches en pierre de Soignies, la façade est un symbole de l'identité lilloise. De composition néoclassique, elle fait preuve d'éclectisme en termes d'éléments architectoniques et décoratifs. Elle adopte le parti de composition du Palais Garnier, mais avec une morphologie générale différente. En pierre calcaire, très lumineuse, cette façade déploie trois strates architecturales (travées), qui correspondent à trois styles de parements. Le premier étage, étage noble, est rythmé par trois larges baies cintrées, conçues pour inonder de lumière le grand foyer. Ces baies participent pleinement à l'allure néoclassique et à l'élégance de l'édifice.

Louis-Marie Cordonnier fournit l'intégralité des plans et dessins nécessaires à l'ornementation de la façade. Il accorda la réalisation (et non la conception) du motif du

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

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



Façade de l'Opéra de Lille ©Jb Cagny

Le Hall d'honneur

L'entrée est rythmée par les marches d'escalier du perron depuis la place du théâtre et s'effectue par trois sas largement dimensionnés. Le visiteur pénètre dans le vestibule qui lui offre immédiatement une vue sur l'escalier d'honneur menant au parterre et aux galeries

Les Grands Escaliers

Avec un programme d'aménagement et de décoration très riche, les escaliers instaurent un détachement volontaire avec l'environnement urbain et le lexique architectural encore réservé au vestibule. Propices à une « représentation sociale » (défilé des classes sociales du début du XXe siècle par exemple), les grands escaliers sont une cellule à valeur indicative, qui annonce le faste du lieu. Afin d'augmenter la capacité d'accueil de la salle, Cordonnier a privilégié une volée axiale droite, puis deux montées symétriques

La Grande Salle

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

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

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

des étages. Introduction progressive au lyrisme du lieu, le vestibule met en scène deux statues réalisées en stuc de pierre. À droite, « L'Idylle », de Jules Dechin, et en écho, « La Poésie » du sculpteur Charles Caby

divergentes. Une voûte à caissons remarquables, d'inspiration renaissance italienne, repose sur une série de colonnes en marbre cipolin. L'architecte chargea le sculpteur-stucateur André Laoust du décor des baies qui surplombent les escaliers et ferment l'espace entre le grand foyer et les galeries. Louis Allard est quant à lui auteur, d'après les esquisses de Cordonnier, des deux vases monumentaux (plâtre peint et doré), disposés sur les paliers d'arrivée (et initialement prévus pour le grand foyer).

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



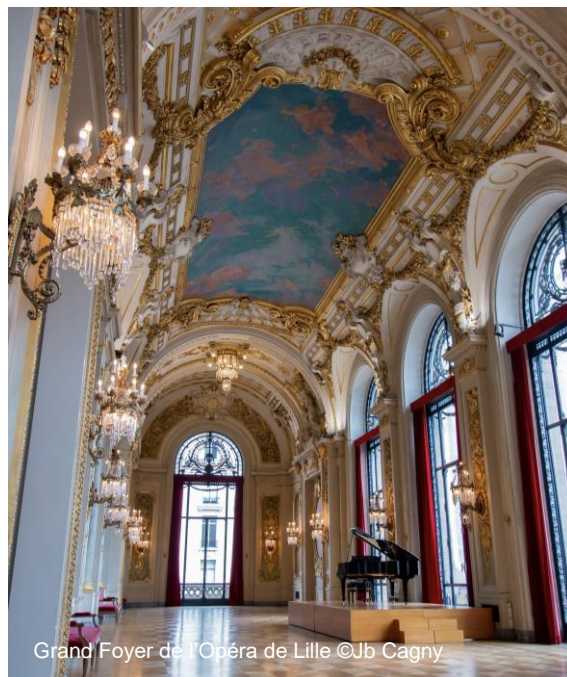
Grande Salle de l'Opéra de Lille ©Jb Cagny

Le Grand Foyer

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

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

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



Grand Foyer de l'Opéra de Lille ©Jb Cagny

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

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

Les acteurs du chantier définissent alors trois objectifs majeurs pour les travaux de modernisation et de mise en conformité de l'Opéra de Lille. Le premier est d'aboutir, en respectant évidemment l'édifice, à une mise aux normes satisfaisante et répondant aux réglementations existantes, en particulier dans le domaine de la sécurité des personnes. Le deuxième vise à améliorer les conditions d'accueil des productions lyriques, chorégraphiques et des concerts dans le cadre d'un théâtre à l'italienne tout en

préservant l'œuvre de Louis-Marie Cordonnier dont la configuration, les contraintes et l'histoire induisent une organisation spatiale classique. Il s'agit enfin de valoriser l'Opéra de Lille comme lieu de production et d'accueil de grands spectacles lyriques et chorégraphiques en métropole lilloise, en France et en Europe.

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

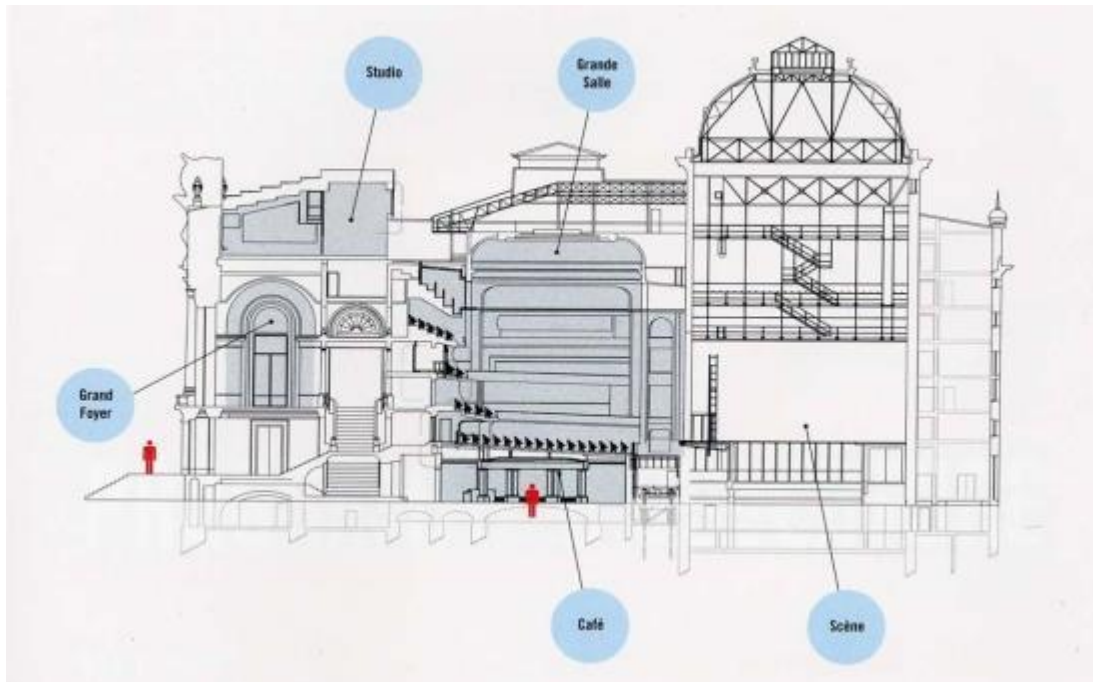


Rénovations du Grand Foyer de l'Opéra de Lille



Rénovations du lustre de la Grande Salle

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



Le hall d'honneur = l'entrée principale

Les grands escaliers mènent les spectateurs à la salle

La grande salle = lieu où se déroule le spectacle

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

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

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

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

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

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

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

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