



OPÉRA DE LILLE

Trois Contes

Opéra de **Gérard Pesson**

6-14 mars 2019
Direction musicale **Georges-Elie Octors**
Livret et mise en scène **David Lescot**
Ensemble Ictus

me 6 mars 20h
ve 8 mars 20h
di 10 mars 16h
ma 12 mars 20h
je 14 mars 20h

18.19
dossier pédagogique

OPÉRA DE LILLE

Contact

Service des relations avec les publics

Claire Cantuel / Marion Dugon

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.

Janvier 2019.

p. 3

Préparer votre venue

p. 4

Résumé

p. 5

Trois Contes, un opéra en création

p. 7

Le livret, David Lescot

p. 8

La musique, l'opéra chez Gérard Pesson : de *Forever Valley* à *Trois contes*

p. 15

La mise en scène, présentation de maquette

p. 16

Les costumes

p. 17

Les décors et la scénographie

p. 19

La distribution, *Trois Contes* à l'Opéra de Lille

p. 20

Repères biographiques

p. 21

En classe : autour de *Trois Contes*

p. 23

La voix à l'Opéra

p. 24

L'Opéra de Lille

p. 27

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 :

- lire la fiche résumé et le descriptif du livret (p. 4 et 7)
- écouter quelques extraits d'œuvres de Gérard Pesson (« Guide d'écoute » p.8)

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 : 1h30 sans entracte.

• • • Résumé

Trois Contes est un opéra de chambre en trois actes composé par Gérard Pesson, sur un livret de David Lescot, d'après trois récits : *La Princesse au petit pois* (Hans Christian Andersen), *Le Manteau de Proust* (Lorenza Foschini), *Le Diable dans le beffroi* (Edgar Allan Poe).

Il s'agit d'une création 2019 et d'une commande de l'Opéra de Lille, avec le soutien du Ministère de la Culture (aide à l'écriture), du Fonds de Création Lyrique et de la Copie Privée, en coproduction avec l'Opéra de Rouen.

Trois Contes est mis en scène par David Lescot. L'Ensemble Ictus jouera sous la direction du chef d'orchestre Georges-Elie Octors.

Introduction

Avec des opéras comme *Forever Valley*, sa *Pastorale* d'après Honoré d'Urfé, ou la piquante *Double Coquette* qu'on a pu voir récemment à Lille, **Gérard Pesson** occupe une place singulière dans le paysage de la musique française contemporaine. Auteur d'une musique délicate, raffinée, accessible, volontiers facétieuse, il cultive en maître l'art de la miniature, du joyau, de l'évocation fragile et poétique.

Aux côtés de l'écrivain et metteur en scène **David Lescot**, il propose cette fois-ci au spectateur une aventure au travers de trois contes, « trois récits distincts, autonomes, mais entre lesquels circulent des éléments, des échos, des thèmes communs ».

Virevoltant avec virtuosité du célèbre petit pois d'**Andersen** au diable d'**Edgar Allan Poe**, en passant, avec **Lorenza Foschini**, par l'énigmatique manteau de Marcel Proust, **Gérard Pesson** et **David Lescot** ont travaillé de concert à dessiner un livre d'images bigarrées et sonores, pour offrir trois histoires, ou mieux : « trois façons de raconter une histoire ». Soit l'éternité du conte divisée par trois puis multipliée par un écheveau de fils sensibles, donnant libre cours aux métamorphoses du récit, et traitant le merveilleux avec fantaisie et douceur.

Les interprètes

Mailys de Villoutreys, soprano

Melody Louledjian, soprano

Camille Merckx, mezzo-soprano

Enguerrand de Hys, ténor

Jean-Gabriel Saint-Martin, baryton

Marc Mauillon, baryton

Jos Houben, comédien

Sung Im Her, danseuse

interprète

interprète

interprète

interprète

interprète

interprète

interprète

interprète

Princesse | Visiteuse, Femme | Libraire, Garçon

Princesse | Marthe Dubois | Guide, Garçon

Mère | Secrétaire de Guérin | Maîtresse de maison

Prince | Werner, Chimiste | Garçon

Robert Proust, Conservateur | Maître de maison

Père | Jacques Guérin | Gardien du beffroi

Le Narrateur

Le Diable

Les instruments de l'orchestre

Ensemble Ictus : 19 musiciens - bois (flûte, clarinette, clarinette basse, hautbois, basson), cuivres (trompettes, cor, trombones), percussions diverses, piano, harpe, cordes frottées (2 violons, 2 altos, 2 violoncelles, 2 contrebasses).

• • • *Trois Contes*, un opéra en création

Trois Contes est un opéra en création, il n'existe pas encore et sera présenté pour la première fois à l'Opéra de Lille en mars 2019. La création d'un opéra est le fruit d'un long travail fourni par les équipes de l'Opéra et par les artistes invités, travail dont voici les différentes étapes :

J-2 ANS

PROGRAMMATION : CHOIX D'UNE ŒUVRE ET D'UNE ÉQUIPE ARTISTIQUE

Lorsque la directrice de l'Opéra (ici Caroline Sonrier) choisit une œuvre, elle s'entoure alors d'une équipe artistique à qui elle propose de travailler à :

- **La création de l'œuvre :**
 - un auteur écrira le livret (le texte de l'opéra) : ici, David Lescot > [page 7 Le livret de l'opéra](#)
 - un compositeur inventera la partition musicale : ici, Gérard Pesson > [page 12 La musique de *Trois Contes*](#)
- **L'interprétation de l'œuvre :**
 - un chef d'orchestre sera référent de l'interprétation de la partie musicale (ici Georges-Elie Octors).
 - un metteur en scène sera référent de la partie scénique (ici David Lescot). Ce dernier s'entourera d'une équipe de maîtres d'œuvre qui inventeront les décors, les costumes, les lumières, la vidéo ou éventuellement la chorégraphie du spectacle.

J-1 AN

PRÉSENTATION DE MAQUETTE

L'équipe des maîtres d'œuvres (composée du metteur en scène, du décorateur, du costumier, du vidéaste et de l'éclairagiste) présentent à l'équipe de l'Opéra leur projet de mise en scène grâce à des maquettes.

- > [page 15 La présentation de maquette](#)
- > [page 16 Les costumes](#)
- > [page 17 Les décors et la scénographie](#)

J-6 SEMAINES

LES RÉPÉTITIONS DES ARTISTES INTERPRÈTES

Les chanteurs solistes, le chœur et l'orchestre travailleront au cours de plusieurs temps de répétition :

> [page 19 La distribution, *Trois Contes* à l'Opéra de Lille](#)

- **Répétitions musicales :** Les chanteurs répètent avec le chef de chant la partition musicale accompagnée au piano.
- **Répétitions scéniques avec piano :** Les chanteurs répètent avec le metteur en scène les détails de jeu de certains passages du spectacle, accompagnés au piano par le chef de chant.
- **Répétition générale avec piano :** Premier filage du spectacle en présence des chanteurs et des techniciens, accompagnés au piano.
- **Répétition italienne :** Les chanteurs et les musiciens de l'orchestre répètent uniquement les passages musicaux avec le chef d'orchestre.
- **Scènes et orchestre :** Les chanteurs et les musiciens répètent certaines parties de l'œuvre avec la mise en scène.
- **Répétition générale :** Dernière répétition en condition de représentation devant un public restreint d'invités.
- **Première :** Première représentation donnée devant le public.

Note sur le processus de création de *Trois Contes*

Pour chaque nouvelle production, le processus de création varie en fonction de ses acteurs et de leurs habitudes de travail. Dans le cas de la reprise d'un opéra existant, le livret et la musique existent déjà, et le metteur en scène vient alors apporter son regard neuf à partir de ces éléments, qui peuvent parfois faire l'objet d'une réécriture ou d'une adaptation (coupes dans le texte, réorchestration...). Dans le cas d'une création, livret et musique doivent être imaginés et l'écriture du livret précède généralement la composition musicale. Dans le cas de *Trois Contes*, le processus de création est un peu différent :

« L'innovation d'un tel projet tient d'abord à son mode d'écriture et de composition. Loin de reproduire le processus habituel, où l'écriture d'un livret précède la composition musicale, puis est suivie d'un travail de conception de la mise en scène, les éléments de ce projet avancent conjointement. Ainsi les allers-retours s'effectuent de manière permanente entre le compositeur Gérard Pesson, l'auteur et metteur en scène David Lescot, la scénographe Alwyne de Dardel et les autres membres de l'équipe artistique (Costumes de Mariane Delayre, Lumières de Paul Beaurailles, Vidéo de Serge Meyer).

Pour ce qui est de l'écriture et de la composition, l'idée des variations autour de *La Princesse au petit pois* invite à créer une relation à chaque fois différente entre le texte chanté et la musique. C'est ici l'idée de la musique qui dicte aux cinq versions leur rythme, leur mouvement, leur tempo. Le texte s'écrit donc littéralement sur la musique. Pour *Le Manteau de Proust*, en revanche, la musique de Gérard Pesson, se veut dictée par le texte adapté par David Lescot. *Le Diable dans le beffroi* mêle pour sa part chanteurs, employés davantage dans un registre choral, sous forme de ritournelles, d'un folklore inventé, et le texte joué (et parfois fredonné par le comédien Jos Houben, familier des expérimentations du théâtre musical qu'il a pratiqué en outre à de nombreuses reprises aux côtés du compositeur Georges Aperghis). Le rôle du diable, enfin, sera tenu par une danseuse et chorégraphié, ce qui achève de faire de cette pièce une création interdisciplinaire.

À ce titre, l'articulation de la vidéo, de la scénographie et de la lumière constituent une démarche originale, au sens où il s'agit de reproduire des techniques anciennes (illustration, surimpression, collage, pop-up), relevant de l'art du livre, à l'aide des procédés actuels que permettent la vidéo, notamment l'usage du *mapping*, dont Serge Meyer est un spécialiste reconnu, et qui permet de projeter une image en lui faisant épouser différents reliefs. Serge Meyer et David Lescot travaillent conjointement pour imaginer la scénographie numérique du spectacle, en échangeant sur les souhaits de rendu de mise en scène, les possibilités et les faisabilités techniques. »

• • • Le livret – David Lescot

Trois contes est un opéra de chambre en trois actes d'après un livret original de David Lescot adapté de trois contes : *La Princesse au petit pois* (Hans Christian Andersen), *Le Manteau de Proust* (Lorenza Foschini), *Le Diable dans le beffroi* (Allan Edgar Poe). Ces trois récits sont distincts, autonomes, mais entre eux circulent des éléments, des échos, des thèmes communs.

À l'opéra, il est fréquent que les livrets soient inspirés de mythes, de contes ou d'histoires connues auxquels ils donnent une nouvelle dimension à travers l'écriture d'un texte théâtral. Le livret, souvent plus court que le récit dont il est inspiré, est écrit pour le jeu scénique. Certains éléments peuvent donc les caractériser : la présence de dialogues, l'introduction de didascalies donnant des indications de mise en scène, et la musicalité du langage pensé pour être déclamé ou chanté.

La Princesse au petit pois



Ce récit raconte l'histoire d'une princesse perdue qui, surprise par l'orage, se présente devant la porte d'un château pour y trouver refuge. La reine du château, dont le fils cherche à épouser une princesse, décide de tester la sensibilité de son invitée : elle la fait dormir sur un lit composé de vingt matelas et vingt édredons, sous lesquels elle a placé secrètement un petit pois. Le lendemain matin la princesse déclare ne pas avoir pu dormir car elle a senti la présence de quelque chose de dur au fond du lit. Cette délicatesse prouve que l'invitée est bien une princesse digne d'épouser le prince du château. Le mariage est donc scellé et le petit pois exposé dans le musée des trésors d'art.

Dans le premier acte de l'opéra de *Trois contes* David Lescot et Gérard Pesson ont choisi d'adapter ce récit en présentant plusieurs versions de *La Princesse au petit pois*. Le livret est composé de six variations qui proposent différentes interprétations du conte à travers plusieurs

procédés d'écriture. Ce principe peut évoquer l'imaginaire des enfants qui, le soir, réclament encore une fois leur conte préféré et s'en emparent à leur manière.

Le Manteau de Proust



Ce récit, divisé en plusieurs vignettes, expose de courts moments de la vie de personnages qui ont connu ou ont été fascinés par Marcel Proust. Comme dans le roman de Lorenza Foschini, le second acte du livret écrit par David Lescot dépeint Marcel Proust à travers les objets qui lui ont appartenu (ses manuscrits, une commode, son manteau). Ces derniers permettent au personnage central, Jacques Guérin, mais aussi au lecteur de se mettre dans la peau du célèbre écrivain. Le livret souligne également l'intrigue de Lorenza Foschini en choisissant des moments clés du récit. Ces passages sont introduits par des didascalies donnant des indications sur les lieux dans lesquels le récit se déroule. Les vignettes permettent ainsi au spectateur de se plonger rapidement dans plusieurs espaces-temps et de comprendre comment le manteau de Marcel Proust s'est retrouvé au musée Carnavalet.

Le Diable dans le beffroi



Le bourg de Vondervotteimittis dont l'emploi du temps des citoyens (cuire la choucroute, fumer la pipe, manger la choucroute) est rythmé par l'horloge du beffroi, sera perturbé par l'irruption d'un diable violoniste, dérégulant par sa musique le battement imperturbablement régulier de la vie des villageois.

Comme dans la nouvelle d'Edgar Poe, la structure du récit du troisième acte du livret est celle d'une conférence : le narrateur emprunte aux communications universitaires leur érudition, leur goût des références bibliographiques maniaques, leurs hypothèses étymologiques. À mesure que le conférencier décrit son objet,

celui-ci apparaît, s'anime autour de lui, et celui qui raconte est à la fois dehors et dedans : il laisse vivre son tableau à mesure qu'il le crée.

Contrairement au conte d'Alan Edgar Poe qui est assez descriptif, le troisième acte du livret écrit par David Lescot est particulièrement teinté d'une écriture théâtrale :

- La typographie varie entre le récit théorique du conférencier (bloc de texte), les parties chantées des villageois (courtes phrases avec des retours à la ligne) et les indications de jeu et d'interprétation musicale (morceaux en majuscules et en gras).

- Une écriture particulière est employée pour recréer les sonorités de langues germaniques.

• • • L'opéra chez Gérard Pesson : de *Forever Valley* à *Trois contes*

Ce qui me plaît dans l'écriture d'une partition pour la scène, c'est ce qui relève de l'écriture du spectacle. Voilà une chose que la danse contemporaine nous a vraiment apprise : on n'est plus du tout dans cette logique de fabrication de l'opéra du XIXe siècle où les rôles de chacun étaient clairement définis et séparés. J'aime rebondir sur une altérité, et pouvoir incorporer (comme en cuisine) la technique d'un autre.¹

Étudier la musique dans un opéra... pourquoi ?

Il nous semble intéressant – important – que vos élèves aient déjà entendu quelques extraits d'opéra de Gérard Pesson avant de venir assister à une représentation, afin de se familiariser avec la musique contemporaine. Or, l'opéra *Trois contes* étant une œuvre en cours de création, nous ne pouvons vous proposer un guide d'écoute de celle-ci. Voici donc quelques extraits d'opéra présentant l'univers intime, riche et subtil de Gérard Pesson, ainsi que des pistes pédagogiques autour de la notion de création à l'opéra.

1- *Forever Valley*, opéra de chambre, 2000

page 8

Il s'agit du premier opéra de Pesson. On y trouve déjà de nombreuses caractéristiques de son œuvre.

2- *Pastorale*, 2006

page 9

D'après le roman fleuve d'Honoré d'Urfé : *Astrée*. L'opéra s'est souvent inspiré des grands textes de la littérature. En voici une version colorée, riche et raffinée, dans la lignée des opéras de Ravel et Debussy.

3- *La Double coquette*, d'après Antoine Dauvergne, 1753-2014

page 10

Reprendre un opéra du passé et lui ajouter des passages contemporains, c'est l'ambition de cette œuvre légère et divertissante.

4- *Trois contes*, 2019

page 11

Pesson nous livre quelques éléments sur la musique et la conception de sa nouvelle création.

5- Comment créer un opéra ? Les choix du compositeur.

page 13

Composer un opéra, c'est faire des choix. Faut-il s'inscrire dans une démarche traditionnelle ou au contraire dans la rupture ? Chaque composante de la musique est réfléchie, pensée et engendre un style propre à chaque compositeur.

¹ Gérard Pesson dans le dossier de presse du Festival d'automne de Paris, 2008

1/ Forever Valley, 2000

Il s'agit d'un opéra de chambre commandé par le T&M pour 7 chanteurs, 1 comédienne et 6 instruments (clarinette, saxophone, accordéon, guitare, violon, violoncelle). Le livret est de Marie Redonnet (à partir de son livre éponyme²). Il a été créé au théâtre des Amandiers à Nanterre en mai 2000.

LE SYNOPSIS

Une jeune fille vit seule avec le père dans l'ancien presbytère d'un hameau de montagne qui doit être englouti prochainement par la construction d'un barrage. Le père, qui voit la paralysie le gagner, confie l'adolescente à Massi, la patronne du dancing voisin. Celle-ci offre à sa protégée une robe à volants en organdi et des souliers vernis à talons, et lui apprend à se conduire comme il faut avec les clients, en particulier les douaniers, qui viennent danser ici le samedi soir. Le reste de la semaine, la jeune fille le consacre à des fouilles dans le jardin du presbytère, pour y chercher des morts.

🔊 Écoutons le début de cet opéra : >>> [Écouter l'extrait "Forever Valley"](#) (ctrl+clic)

CHŒUR MIXTE

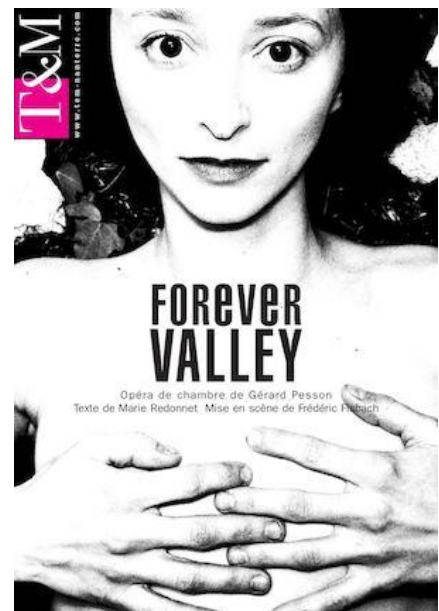
*La toiture de l'église a fini par s'effondrer.
Le père n'a rien dit
Ça fait longtemps qu'il se désintéresse de l'église
Depuis qu'elle est fermée.
J'ai toujours connu l'église, fermée
Forever Valley
Ce n'est plus une paroisse
Ce n'est plus un village
C'est seulement un hameau
Les granges ont été abandonnées
Et elles tombaient en ruine
Comme l'église*

*La vallée d'en bas
Peu à peu a attiré les habitants de Forever Valley
Maintenant, tout Forever Valley
Dépend de la vallée d'en bas
La paroisse, la mairie
L'école et le cimetière sont en bas*

*Au bout, de Forever Valley
(chanté) Il n'y a rien.
Il n'y a que les montagnes*

*(Parlé-chanté) Pour monter de la vallée d'en bas
Jusqu'à Forever Valley
C'est un chemin de pierres
Ça n'attire pas le trafic
Que ce soit un chemin de pierres sans issue.*

Le trafic, c'est pour la vallée d'en bas.



L'ambiance inquiétante est marquée par l'éruption brutale des instruments sur une ligne descendante puis ascendante se terminant par un trille. Moins de trois secondes pour une ouverture d'opéra !

L'écriture orchestrale se compose de fragments de phrases passant rapidement d'un instrument à l'autre, créant ainsi l'illusion de timbres nouveaux. Chez Pesson d'ailleurs, le travail du timbre tient du travail d'orfèvre mais aussi du magicien. Il demande aux musiciens de cliquer des ongles sur le clavier d'un piano comme par exemple dans son oeuvre *La lumière n'a pas de bras pour nous porter* (1994). À l'oreille, il est pratiquement impossible de deviner de quel son il s'agit, et nous avons besoin de l'œil pour comprendre.

L'accompagnement instrumental annonce les voix, leur répond, les commente tel ce passage où il imite les pierres du chemin. Les voix sont également traitées comme un orchestre.

Les paroles sont énoncées sur une même note de manière syllabique, à l'opposé de vocalises sur un mode mélismatique et lyrique. Cela rend le texte intelligible. "Il y a un aspect volontairement minimal du traitement vocal, un côté arte povera"³.

La langue est concise et neutre. Son attachement au théâtre le conduit à ce parlé-chanté (sans référence au *sprechgesang*) poétique qui fait entrer le spectateur immédiatement dans l'œuvre.

² *Forever Valley*, Les éditions de minuit, 1987

³ Voir Calaméo, "le temps raréfié de la musique" par Antoine Gindt à l'occasion de la création de *Forever Valley*

Avec les élèves :

- Choisir un texte court ou reprendre l'extrait ci-dessus.
- S'entraîner à dire le texte, effectuer des coupures et respirations en restant bien ensemble (écriture verticale, homophonique).
- Les élèves instrumentistes enchaînent rapidement des fragments courts improvisés ou préparés.
- Écouter les résultats obtenus.

2/ Pastorale, 2006

Son opéra d'après *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé est une commande de l'Opéra de Stuttgart et a été créé en version de concert en mai 2006 (création scénique juin 2009, au Théâtre du Châtelet à Paris).

Il s'agit d'un opéra pour 11 voix solistes, 8 à 12 danseurs, 1 acrobate, chœur mixte de 24 voix, 1 bruiteur et orchestre (bois, cuivres, cordes, percussions + 1 guitare, cornemuses et musettes).

L'Astrée est un roman-fleuve de 5000 pages qui racontent les amours contrariées du berger Céladon et de la bergère Astrée dans la Gaule du IV^{ème} siècle. Les personnages cherchent à quitter leur condition pour en adapter d'autres qui leur permettront de changer. Cet immense jeu de rôle n'est pas sans rappeler ceux contemporains des télé-réalités, coaching en développement personnel ou radio-crochets. Ainsi l'adaptation est projetée au XXI^{ème} siècle où des candidats doivent suivre un parcours d'épreuves sous la direction d'organiseurs et assistants (chœur et danseurs), qui les épaulent et les jugent en même temps.

Voici quelques courts extraits vidéo de cet opéra :

 >>> **Découvrez les extraits de "Pastorale"** (ctrl+clic)



On remarque de grandes différences avec l'opéra *Forever Valley* : l'effectif orchestral plus imposant et diversifié ; les voix davantage chantées que parlées ; les belles références aux opéras de Ravel (*L'enfant et les sortilèges*) et Debussy (*Pelléas et Mélisande*) tant aux niveaux des couleurs orchestrales subtiles et raffinées que du traitement des mélodies délicates et sans emphase.

Avec les élèves :

- Il est intéressant de questionner la posture du compositeur⁴ ainsi que l'une des grandes problématiques du programme d'éducation musicale, à savoir la notion de "rupture ou continuité". En tant qu'artiste, comment se positionner par rapport aux œuvres du passé ? Dans leur prolongement ou en cherchant l'originalité à tout prix ?

Gérard Pesson s'exprime à ce propos : "*Nous avons aujourd'hui un rapport plus décomplexé à la tradition, elle n'est plus un tabou comme elle pouvait paraître dans les années "tabula rasa" d'après-guerre, avec ce besoin de reconstruire une forme de "radicalité"*⁵. En cela, il se rapproche d'un compositeur comme Berio qui a montré la voie dans les années 60, et s'affiche davantage dans la continuité que la rupture. En revanche, sa volonté de s'éloigner de la progression dramatique en juxtaposant des moments, sorte de "numéros" témoigne d'une rupture par rapport à l'opéra tel qu'on le conçoit habituellement.

- L'opéra aujourd'hui peut-il s'inspirer de l'actualité, des faits de société, réseaux sociaux et autre télé-réalité ?

Le compositeur propose dans cette œuvre *Pastorale* un mélange de texte ancien, de références au thème universel de l'amour, de vidéo, de voix lyrique et de variété, et enfin de danses⁶ qui correspondent bien à l'idée d'œuvre totale qu'est l'opéra depuis ses origines.

⁴ Il s'agit de la compétence de l'enseignement d'éducation musicale : "Distinguer les postures de compositeur, auteur, interprète".

⁵ Propos recueillis par David Sanson, Paris 27 et 30 juin 2008.

⁶ Les chorégraphies sont de Kamel Ouali, célèbre pour son travail dans les comédies musicales, et en tant que jury dans Star Academy.

3/ La double coquette⁷, 1753-2014

Dans l'extrait vidéo ci-dessous, Gérard Pesson explique la création de cet opéra pastiche de *La coquette trompée* d'Antoine Dauvergne auquel il ajoute un prologue, des additions et instrumentations (32 au total).

 >>Découvrez l'extrait "*La coquette trompée*" (ctrl+clic)



Voici donc une autre façon d'aborder l'opéra contemporain. Toutefois la notion de pastiche n'est pas nouvelle. Germaine Taillefer crée en 1955 4 opéras en un acte, "du style galant au style méchant" et parodie l'opéra français baroque, romantique, réaliste et l'opérette d'Offenbach. Ici, il s'agit d'un pastiche de l'opéra de Dauvergne. Le librettiste Pierre Alféri ajoute des apartés, réécrit la fin et déplace le contexte dans l'ère des selfies et de Facebook. La plasticienne Annette Messenger invente des décors et costumes qui participent largement à la re-création de l'œuvre.



Pour plus d'informations sur la notion de réécriture d'un opéra, voici l'émission de France Musique *À pleine voix* du 25 juin 2016 :

 >>Écouter l'émission *À pleine-voix* « Réécrire un opéra : *La double coquette* de Gérard Pesson et Pierre Alféri » (ctrl+clic)



Gérard Pesson explique que toutes les interventions contemporaines doivent être différentes : un récitatif coupé, des voix ajoutées à un passage instrumental, un changement de mélodie, d'instrumentation ou d'harmonisation. Cette œuvre légère révèle une aptitude au jeu jusque dans la composition elle-même. Pesson s'amuse en effet à glisser des citations musicales de *Dardanus* de Rameau, à l'anachronique air célèbre de *Carmen* de Bizet ou un passage de *L'Abschied* de Mahler.

Avec les élèves :

- Montrer la vidéo d'explications de Pesson à la manière d'une bande annonce.
- Réfléchir à la notion de re-création. Est-ce faire preuve d'un manque d'inspiration que de reprendre une œuvre existante ou au contraire créer une œuvre résolument nouvelle ?
- Gérard Pesson a également travaillé avec Annette Messenger (présente au LAM de Villeneuve d'Ascq) sur un tableau vivant et musical inclassable : *Rubato ma glissendo* qui évoque la figure de Pinocchio. Il peut être intéressant de voir une autre façon d'aborder le conte avec les élèves.



>>Découvrez "*Rubato ma glissendo*"



⁷ Cet opéra a été représenté à l'Opéra de Lille en juin 2017 dans le cadre des concerts du mercredi. Une note de programme est disponible sur le site internet.

4/ Trois contes, 2019

Comme nous l'avons indiqué, il est impossible de faire écouter cette œuvre au moment de la rédaction de ce dossier, car il s'agit d'une création (mars 2019 à l'Opéra de Lille).

Gérard Pesson, dans ses notes d'intention, nous donne toutefois quelques informations sur les idées conceptuelles, la musique et les voix. En voici quelques extraits :

"Trois contes, un opéra de chambre en forme de tryptique.

Trois récits distincts, autonomes, mais entre lesquels circulent des éléments, des échos, des thèmes communs. Ce serait, lancée au spectateur, comme une invitation à interpréter ce que l'on écoute et ce que l'on voit, à tisser des liens, à construire soi-même le sens d'une œuvre ouverte, chargée de symboles, mais dont la clé n'est ni unique ni univoque.

Chacun des « actes » proposera un rapport différent, très contrastant, entre le texte et la musique. Bien qu'indépendants les uns des autres, les trois volets devront s'enchaîner sans presque de transition. Le dispositif scénique permettra de passer de l'un à l'autre sans interrompre le fil de la représentation, mais simplement en réagencant différemment les éléments précédemment disposés."



Dans le premier conte : *La Princesse au petit pois* de Hans Christian Andersen, l'idée est d'évoquer l'enfant qui le soir, réclame encore une fois son conte préféré, et de deviner quel adulte il serait devenu, d'où la proposition de créer six versions différentes de la même histoire.

"La musique, un peu âpre et acide, bruitée, comprend bien des ustensiles musicaux. Très articulée, elle propose tout un répertoire de formules, comme une sorte d'histoire de l'opéra en time-lapse⁸. [...]

"À chaque version différente, un rapport différent entre la musique et le texte. Dans la version de base, la musique est hypnotique, rapide, presque mécanique. La seconde version par contraste, sera "plus que lente", et l'histoire, comme épuisée, s'arrête avant la fin. La troisième est une version express de La Princesse au petit pois en une minute. La quatrième reprend exactement la mise en scène, gestes, attitudes, lumière de la précédente, mais en changeant le texte et la musique, comme si l'on avait changé la bande son d'un film. La cinquième est une version "comédie musicale", composée d'une suite de lyrics, version ensoleillée et pleine de bonheur, jusqu'à l'absurde. Enfin la sixième et dernière est une version "noire" où la princesse n'est pas accueillie par la famille du prince, et rejetée en tant qu'étrangère."

Dans le second conte : *Le Manteau de Proust* d'après le livre de Lorenza Foschini, est mené un peu à la manière d'une enquête pour retrouver tous les effets personnels de Proust après sa mort dont son fameux manteau. On y croise plusieurs personnages : Robert Proust (le frère médecin), Marthe Proust, la belle sœur qui brûle les manuscrits de l'illustre écrivain avant de réaliser qu'ils ont une valeur commerciale, et Jacques Guérin, parfumeur et collectionneur des livres et objets de Proust.

La musique est *"effacée, mystérieuse, allusive, faite de silhouettes et de souvenirs."* [...] *"la voix est moins présente. Le texte est parfois chantonné, parlé, donné en texte à lire, à déchiffrer. Douceur du rythme, effacement, jeu d'ombres"*.

Dans le troisième conte : *Le Diable dans le beffroi* d'après Edgar Allan Poe, l'idée est de venir perturber la routine d'un quotidien inexorable.

Le style musical sera volontairement appauvri, couleur pastel, fait de clichés, de chromo. C'est souvent un groupe choral de six voix qui ponctue le récit d'un narrateur [...] Le récit sera émaillé de refrains, de chansons, un folklore inventé, sous lequel on sent gronder une menace. [...]

L'image autant que la musique doit rendre la distance, l'ironie si particulière, et réellement novatrice, de la nouvelle de Poe. Ici l'irruption du diable (violoniste dans la nouvelle de Poe) pourra être traduit par un moment chorégraphique. Le diable, c'est un rythme singulier qui tranche sur le rythme général, en cela il est à la fois destructeur et libérateur : une idée que pourrait traduire la danse, contrastant avec l'immobilité du chœur des villageois.

L'idée de rythme est traitée ici de manière féroce : le rythme de Vondervotteimittis, c'est la litanie sans cesse recommencée des jours qui se suivent et se ressemblent, sur fond de satisfaction puritaine. [...] Ici, c'est au diable, c'est-à-dire à la syncope, au contretemps, ou tout aussi bien à l'artiste, qu'il revient d'en dérégler la marche inexorable.

⁸ animation vidéo réalisée par une série de photographies prises à des moments différents, pour présenter en un laps de temps court l'évolution de l'objet photographié sur une période longue.

L'orchestre se compose de 19 musiciens : bois (flûte, clarinette, clarinette basse, hautbois, basson), cuivres (trompettes, cor, trombones), percussions diverses, piano, harpe, cordes frottées (2 violons, 2 altos, 2 violoncelles, 2 contrebasses). Le travail du timbre, le souci du détail sonore, l'attention portée sur l'écoute sont au cœur de l'œuvre.

Des exemples d'utilisation originale du piano ou des bois. L'instrument devient percussion.

Les cordes font l'objet d'un travail très précis fondé sur les jeux sonores : *glissandi*, *pizzicati*, *harmoniques* etc... auxquels s'ajoutent des intensités fort diversifiées.

Nous avons vu dans les autres opéras que Gérard Pesson usait fréquemment de l'usage de la citation. En voici quelques exemples dans *la Princesse au petit pois*. Pour évoquer la Pologne, on entend un trait à la manière de Chopin ou pour évoquer la mort, sa célèbre marche funèbre.

6 chanteurs enfin : 2 sopranos, 1 mezzo, 1 ténor et 2 barytons qui se répartissent les rôles de solistes et de chœur. Gérard Pesson favorise les voix blanches, détimbrées et moins lyriques que celles qu'on entend habituellement à l'opéra. Là aussi, le travail du timbre et des modes de jeux prend toute son importance.

Avec les élèves :

- Expliquer en quoi consiste un opéra en état de création, et insister sur le fait qu'ils seront les premiers à le découvrir.
- Donner des éléments de compréhension du livret et de la musique à entendre. Pour apprécier l'œuvre, il faut se concentrer sur l'écoute des voix et instruments, entrer dans l'univers de Pesson et se laisser porter par la poésie, plus que par le souci de chercher à tout expliquer.

5/ Comment créer un opéra ? Les choix du compositeur.

- S'inscrire dans l'histoire de la musique : tradition, modernité ou les deux ?

Pesson choisit dans l'ordre : le texte d'abord, puis la musique et enfin la mise en scène. De ce point de vue, Monteverdi en 1607 ne procédait pas autrement. Le texte doit rester compréhensible, c'est le rôle des récitatifs. Quant aux airs, ils véhiculent les émotions. Un opéra ne peut se concevoir sans chœur ; ils commentent l'action. Et enfin, les danses complètent les voix. Ainsi l'opéra est considéré comme une œuvre totale.

S'inspirer du passé et s'en éloigner : c'est ce que fait Gérard Pesson en s'inscrivant dans l'histoire de la musique et en particulier celle de Monteverdi. En effet, on y retrouve chaque élément constituant un opéra (inflexions de la voix parlée, danse et gestes...) mais aussi en proposant une conception nouvelle plus proche d'un opéra de chambre qu'on pourrait aussi appeler action musicale ou théâtre musical.

Pesson aime aussi lier la mémoire à l'invention. En usant de la citation, il entre dans l'œuvre du passé avec l'idée utopique d'entendre l'âme du compositeur planer sur l'œuvre contemporaine.

- La notion de timbre

L'idée d'appréhender une œuvre par l'écoute est très importante pour le compositeur, d'où la volonté affirmée d'entrer dans un espace acoustique de faible intensité comme si on écoutait la musique avec un microscope. Cette extrême faiblesse des nuances peut aller à l'encontre de la voix projetée à l'opéra, mais cette déconstruction des codes de l'opéra conduit à une qualité du silence. Les musiciens et chanteurs entrent dans une écoute mutuelle riche et complexe. D'ailleurs Gérard Pesson développe souvent le fait de voir la musique par des gestes musicaux presque inaudibles si on ne les voit pas. Avec humour, il évoque les critiques qui l'appellent "Gérard peu de son", qu'il revendique comme sa marque de fabrique. Cela engendre une soustraction des sonorités, comme si l'on écoutait l'envers du son. D'ailleurs l'envers d'un tapis avec sa multitude de nœuds n'est-il pas aussi beau et riche que l'endroit?

- Comment composer pour des voix ?

Gérard Pesson fait le choix de la langue. L'émotion naît de la poésie plus que des affects. *"La voix fait aussi le lien avec la littérature. Je crois bien que si l'on me demandait quelle est la chose la plus importante dans ma vie, c'est de la littérature que je parlerai d'abord, pas de la musique"*. Il cite Proust dans *La recherche du temps perdu* : *"La vraie vie, la vie enfin redécouverte, c'est la littérature"*.

Il favorise le chant syllabique au chant mélismatique constitués de vocalises. Le texte doit être intelligible de bout en bout.

Dans l'émission *réécrire un opéra*⁹, il explique sa conception de la voix à l'opéra. Il demande aux chanteurs de trouver une voix blanche, sans vibrato et détimbrée, ce qui est extrêmement difficile - en tous cas, plus difficile que pour un instrumentiste. Il cite comme exemple la voix de Françoise Hardi tellement décriée mais pour lui d'une couleur inimitable.

- La notion de dynamique, de rythme et de danse

Toujours présente dans l'œuvre de Pesson, la pulsation insuffle la vie et l'énergie et les temps forts sont souvent marqués comme dans le jazz. Ainsi, le *tactus* battu de façon claire permet un déploiement des sonorités complexes. Cela produit une ambiguïté intéressante. C'est tout l'enjeu du troisième conte de Pesson¹⁰.

La danse (valse, menuet...) pose des repères sur des sonorités diffuses.

- La forme, construction de l'œuvre

Pesson a toujours privilégié la forme courte, la succession de numéros. L'œuvre est conçue de manière fragmentaire. Développer un thème à la manière de Beethoven est assez étranger à Pesson qui préfère laisser la musique *"aller là où elle veut aller"*.

⁹ France Musique, 25 juin 2016

¹⁰ Voir page 12

• • • La présentation de maquette

Le metteur en scène à qui l'on commande un opéra s'entoure d'une équipe, avec qui il va travailler pour inventer le projet de mise en scène. Pendant plusieurs mois, ils travaillent à l'imagination des décors, des costumes, de la scénographie, de la technique mise en place (machinerie, lumière, vidéo...) et effectuent les choix de représentation. Les possibilités de mise en scène sont infinies et les choix de mise en scène sont donc de réels partis-pris de la part des metteurs en scène. On peut mettre en scène un livret déjà écrit et en faire sa propre version, ou mettre en scène un livret original, créé pour l'occasion et pour l'opéra, comme dans le cas de *Trois Contes*.

Un an avant la première représentation, l'équipe des maîtres d'œuvres (composée du metteur en scène, du décorateur, du costumier, de l'éclairagiste et du vidéaste) vient rencontrer l'équipe de l'Opéra qui a commandé la création, pour présenter sa maquette et expliquer son projet de mise en scène : comment ont-ils choisi d'adapter l'histoire / le livret sur la scène de l'Opéra.

Ci-dessous, David Lescot et son équipe présentent le projet de mise en scène de *Trois Contes* à l'équipe de l'Opéra de Lille (le 20 avril 2018), à l'aide d'une maquette en trois dimensions, de décors miniatures et d'images vidéo : c'est donc l'étape de présentation de maquette.



• • • Les costumes

La réflexion autour de la création des costumes commence bien en amont, par un dialogue entre le metteur en scène et le costumier. Pour ces trois contes, des choix distincts ont été effectués pour correspondre aux récits : les costumes de *La Princesse au petit pois* seront coupés à l'image des habits de l'époque médiévale mais réalisés avec des matières très modernes, pour donner un contraste saisissant. Dans *Le Manteau de Proust*, les costumes seront d'inspiration d'époque avec une évolution des styles, des années 20, puis 30 pour terminer par les années 60. Pour *Le Diable dans le beffroi*, les costumes seront traditionnels, traités de manière caricaturale (dans un style « bavarois »), peints à la main pour donner l'illusion de costumes en papier. Le diable sera fidèle à la description de Poe, tout en noir, avec une silhouette graphique, souliers et papillotes. Ces choix de costumes sont ensuite présentés lors de l'étape de présentation de maquette (page 15), à l'aide de croquis ou de tables de tendances (photos montrant les inspirations).



Une fois les croquis réalisés, l'équipe de l'atelier prend le relais pour la confection des costumes. Certains ajustements vont être faits par rapport à l'idée de départ, notamment dans le choix des matières, la réalité des possibilités de certaines coupes... Pour *Trois Contes*, les costumes seront donc réalisés à l'Opéra de Lille, suivant les croquis imaginés par **Mariane Delayre**.



Lors des représentations, c'est l'équipe des habilleurs qui effectuera les retouches nécessaires aux costumes, procédera à l'entretien entre les représentations, et aidera les artistes à se changer en coulisses, notamment lors de changements précipités.



• • • Les décors et la scénographie

David Lescot et **Alwyne de Dardel** ont imaginé une scénographie à chaque fois différente pour les trois parties du triptyque de *Trois Contes*.



« Pour *La Princesse au petit pois*, l'espace est vide, mais quelques éléments désignent l'univers médiéval du conte, à la manière dont pourrait le faire un illustrateur. Une haute porte à battants est située en fond de scène, posée au milieu de l'espace, mais non ceinte de murs. Lorsqu'elle s'ouvre, un procédé vidéo de projection par le fond de scène permet de figurer le monde extérieur : elle laisse apparaître le dehors, la nuit, les éclairs, ou le ciel bleu et le soleil.

Dans *Le Manteau de Proust*, c'est l'idée de l'écriture, de la page, qui découpe les scènes, comme autant de vignettes de l'histoire, où défilent les différentes séquences : le musée où est conservé le manteau, la parfumerie du collectionneur Jacques Guérin, le cabinet du docteur Proust, la chambre de Proust reconstituée, etc. Le cadre de scène figure donc une page, sur laquelle apparaissent les lettres du texte, grâce, une nouvelle fois, à une projection vidéo. Derrière cette page et ces lettres ou dessins (ceux des carnets retrouvés de Marcel Proust), apparaissent comme en surimpression les personnages de l'histoire, et les quelques éléments de décor qui figurent le lieu où ils se trouvent : bibliothèque, table du dîner, lit de Marcel Proust qu'acquiert le collectionneur, et sur lequel il s'allonge, mimant la position allongée dans laquelle Proust écrit *La Recherche du Temps perdu* (position paradoxale de la création que Walter Benjamin compara à celle de Michel Ange peignant la Chapelle Sixtine).



Enfin, pour *Le Diable dans le beffroi*, poursuivant cette idée de l'illustration, du texte, de la page, du récit, du rapport entre ce que l'on raconte et ce que l'on voit, le plateau s'ouvre comme un livre, et fait surgir un décor de papier ou de carton, à la manière d'un pop-up. C'est dans ce pop-up que prennent place le narrateur et les chanteurs. La vidéo sert cette fois à colorer et à animer en projection les éléments "à tiroirs" ou à tirettes de ce pop-up.

Certains éléments circulent d'une partie à l'autre, ainsi la cheminée du château devient celle où la belle-sœur de Proust brûle ses lettres puis celle où les femmes du *Diable dans le beffroi* cuisent la choucroute. »

Une fois les croquis et la maquette des décors présentés, la construction des décors commence en atelier.

Les décors sont ensuite livrés à l'Opéra, afin que les techniciens puissent commencer le montage des décors sur la scène. Cette étape peut être plus ou moins longue selon l'importance des décors, et nécessite forcément un temps de recherche et d'adaptation dans le cas d'une création, et donc d'un tout premier montage.

- aperçu d'un montage de décor sur la photo en bas à gauche, non lié à la production de *Trois Contes*, les décors n'étant pas encore montés au moment de la rédaction de ce dossier pédagogique.

Une fois le montage terminé, les répétitions commencent avec artistes et techniciens sur scène, les techniciens manipulant les différents éléments de décor de manière manuelle ou motorisée, lors des répétitions et des représentations.



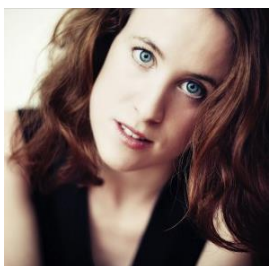
• • • *Trois Contes* à l'Opéra de Lille

Direction musicale **Georges-Elie Octors**
Mise en scène **David Lescot**

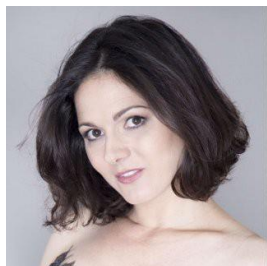
Décors **Alwyne de Dardel**
Costumes **Mariane Delayre**
Lumières **Paul Beaurailles**
Vidéo **Serge Meyer**
Chef de chant **Christophe Manien**

Les chanteurs sont choisis pour leur hauteur de voix, la couleur, leur timbre de voix, s'ils correspondent au personnage qu'ils devront interpréter...

Une fois choisis, ils représentent ensemble ce qu'on appelle « le cast » ou la distribution :



Maïlys de Villoutreys
Princesse
Visiteuse/Femme/Libraire
Garçon



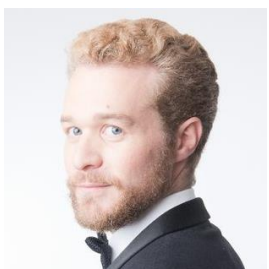
Melody Louledjian
Princesse
Marthe Dubois /Guide
Garçon



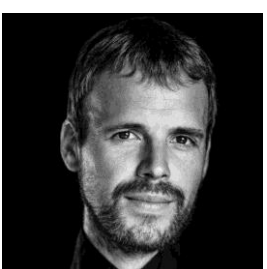
Camille Merckx
Mère
Secrétaire de Guérin
Maîtresse de maison



Jean-Gabriel Saint-Martin
/
Robert Proust/Conservateur du musée
Maître de maison



Enguerrand de Hys
Prince
Werner/Chimiste
Garçon



Marc Mauillon
Père
Jacques Guérin
Gardien du beffroi



Jos Houben
/
/
Le Narrateur



Sung Im Her
/
/
Le Diable

Interprète Rôle(s) conte 1 Rôle(s) conte 2 Rôle(s) conte 3
--

Ensemble Ictus



••• Repères biographiques

Gérard Pesson, compositeur



Gérard Pesson est né en 1958 à Torteron (Cher). Après des études de Lettres et de Musicologie à la Sorbonne, puis au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, il fonde en 1986 la revue de musique contemporaine *Entretemps*. Il est pensionnaire de l'Académie de France à Rome (Villa Médicis) de 1990 à 1992.

Lauréat du Studium International de composition de Toulouse (1986), de Opéra Autrement (1989), de la Tribune Internationale de l'Unesco (1994), il obtient en 1996 le prix de la Fondation Prince Pierre de Monaco. Ses œuvres ont été jouées par de nombreux ensembles et orchestres en Europe : l'Ensemble Fa, l'Ensemble 2e2m, l'Ensemble intercontemporain, Itinéraire, l'Ensemble Modern, le Klangforum Wien,

l'Ensemble Recherche, l'Ensemble Ictus, Alter Ego, Accroche Note, Erwartung, l'Orchestre National de Lyon, Orchestre national d'Île-de-France, l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise.

Son opéra *Forever Valley* sur un livret de Marie Redonnet, a été créé en avril 2000 au Théâtre des Amandiers à Nanterre. Il a publié en 2004 aux Éditions Van Dieren son journal *Cran d'arrêt du beau temps*. Son opéra *Pastorale*, d'après *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, commande de l'Opéra de Stuttgart a été créé en version de concert en mai 2006. Son concerto, *Future is a faded song*, est créé en 2012 par Alexandre Tharaud et l'Orchestre de Zurich sous la direction de Pierre-André Valade. En 2014 l'Ensemble Amarillis crée avec succès son opéra *La double Coquette*, opéra-comique d'Antoine Dauvergne (1753), présenté en tournée en Europe, aux États-Unis et en Asie.

David Lescot, metteur en scène



Né en 1971, fils du comédien Jean Lescot, David Lescot est un dramaturge français. Il est également musicien et metteur en scène. Son écriture, comme son travail scénique, mêle au théâtre des formes non-dramatiques, en particulier la musique, la danse ainsi que la matière documentaire.

Normalien, professeur à l'université de Nanterre, il se tourne d'abord vers une carrière universitaire. Il revient au théâtre en 1999. Il met en scène les pièces *Les Conspirateurs* (1999, TILF), *L'Association* (2002, Aquarium) et *L'Amélioration* (2004, Rond-Point). Sa pièce *Un Homme en faillite*, qu'il met en scène à la Comédie de Reims et au Théâtre de la Ville à Paris en

2007, obtient le Prix du Syndicat national de la critique de la meilleure création en langue française. En 2012, la SACD lui décerne le prix Nouveau Talent Théâtre.

En 2008, il crée *La Commission centrale de l'Enfance*, récit parlé, chanté, scandé des colonies de vacances créées par les juifs communistes en France, spectacle pour lequel il remporte en 2009 le Molière de la révélation théâtrale.

En 2011 il monte son premier opéra : *The Rake's Progress* Stravinski à l'Opéra de Lille. Suivent en 2013 *Il Mondo Della Luna* de Haydn à la MC93-Bobigny, avec les chanteurs de l'Atelier Lyrique de l'Opéra Bastille, puis en 2014 *La Finta Giardiniera* de Mozart de nouveau à l'Opéra de Lille avec Emmanuelle Haïm à la baguette, et *Die Zauberflöte* de Mozart à l'Opéra de Dijon et de Limoges.

Georges-Elie Octors, chef d'orchestre



Né en 1947, Georges-Elie Octors a fait ses études au Conservatoire Royal de Bruxelles. Soliste à l'Orchestre National de Belgique de 1969 à 1981 et membre de l'Ensemble Musique Nouvelle (Liège) dès 1970, dont il fut le directeur musical de 1976 à 1991.

Il a également dirigé de nombreuses formations symphoniques, orchestres de chambre et ensembles de musique contemporaine en Belgique et à l'étranger.

Après avoir dirigé plusieurs opéras contemporains, notamment au Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, Georges-Elie Octors a été l'invité de l'Academia La Scala de Milano. Après avoir enseigné au

Conservatoire de Bruxelles, il donne un cours de «Formation aux Langages Contemporains» au Conservatoire Royal de Liège. Georges-Elie Octors a dirigé de nombreuses créations mondiales, parmi lesquelles des œuvres de Saariaho, Aperghis, Harvey, Jarrell, Romitelli, Francesconi, Levinas, Wood, Pousseur, Boesmans, Hosokawa, De Mey, etc.

Il est l'invité régulier des grands festivals contemporains et a signé de nombreux enregistrements discographiques.

Il est le directeur musical de l'ensemble Ictus (Bruxelles) depuis 1996.

Il collabore très régulièrement avec Anne Teresa De Keersmaecker (Rosas), pour l'analyse et la direction musicale de ses créations chorégraphiques.

• • • En classe : autour de *Trois Contes*

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 de *Trois Contes*.

La thématique de « l'étranger »

On retrouve une thématique centrale à ces trois contes, autour de laquelle il peut être intéressant de réfléchir avec les élèves. Cette thématique, présente comme en fil rouge au long des trois récits, est celle de « l'étranger » : la princesse qui arrive dans un royaume qui n'est pas le sien, étrangère au royaume, et qui doit faire ses preuves pour montrer qui elle est, plus ou moins bien accueillie selon les versions ; Marcel Proust

qui s'est toujours senti étranger dans sa propre famille (autre mœurs, autre orientation sexuelle...), et est traité en tant que tel par sa belle-sœur ; l'arrivée du diable dans le bourg de Vondervotteimittiss, symbole de l'altérité dérangeante qui vient troubler l'ordre établi, « le singulier objet en question était un jeune homme tout petit et qui avait l'air étranger ».

Travailler autour des textes originaux

Les trois récits sont accessibles aux élèves et peuvent être intéressants à lire, en amont de la découverte de leur adaptation sur la scène de l'opéra. Vous trouverez *La Princesse au petit pois* et *Le Diable dans le beffroi* en ligne, et le texte de Lorenza Foschini, *Le Manteau de Proust*, est disponible en librairie. Voici quelques éléments pouvant vous être utiles pour approfondir la lecture de ces récits :

Autour de *La Princesse au petit pois*, versions et variations

Comme expliqué en page 12, David Lescot et Gérard Pesson ont choisi de proposer six versions successives de cette histoire courte qu'est *La Princesse au petit pois*. L'idée est d'évoquer l'enfant qui le soir, réclame encore une fois son conte préféré, et de deviner quel adulte il serait devenu, d'où la proposition de créer six versions différentes de la même histoire. Cette idée de version est spécialement intéressante pour l'opéra puisque le rapport entre la musique et le texte sera différent à chacune des versions. Il peut d'ailleurs être intéressant de faire le parallèle avec la notion de

variations en musique, où plusieurs variations sont imaginées autour d'un premier thème.

Comme David Lescot et Gérard Pesson, qui ont imaginé six versions de *La Princesse au petit pois* (version de base, version "plus que lente", deux versions express en une minute, version "comédie musicale", version "noire"), proposez aux élèves d'imaginer leur propre version de *La Princesse au petit pois*.

Pistes pour leur faire imaginer leur version :

- Proposer aux élèves de réécrire le conte en modifiant le « cadre » : Et si le prince était président de la France en 2019 ? Ou s'il habitait en banlieue parisienne ? Ou s'il était un courtisan de Louis XIV ? S'il ne s'agissait pas d'un petit pois ?
- Réécrire le conte en adoptant un autre point de vue que celui des personnages principaux : les serviteurs du château ? le petit pois ?
- Les contes à l'envers. Les personnages d'un conte choisi sont inversés. Les bons deviennent les méchants, le roi devient un paysan... Demander aux élèves d'envisager les changements dans l'histoire. La fin serait-elle la même ? La morale serait-elle modifiée ?
- Écrire ce conte très court « à la manière de », dans une autre forme stylistique que celle d'Andersen.
- Contes détournés références d'ouvrages (formes, personnages, points de vue, etc.)
via la >> [fiche du CRDP de Reims](#) (ctrl+clic)

Autour du *Manteau de Proust*

Il s'agit d'une histoire authentique que l'on traiterait à la manière du conte, car sa réalité recèle d'éléments à forte charge symbolique :

- les vicissitudes du manteau de Proust rappellent les nouvelles de Nicolas Gogol.
- le personnage qui mène l'enquête, Jacques Guérin, est parfumeur, ce qui ouvre sur un monde de correspondances, de glissements sensibles. Son «orgue à parfums», où il joue à composer des alliances de fragrances, est un ancêtre du «piano cocktail» de Boris Vian, et invite à la musique.

Le récit comporte des coups de théâtre, comme cette image dramatique où les lettres de Proust sont jetées dans le feu par sa belle-sœur, soucieuse d'éradiquer tout scandale dans la famille, provoqué par celui qui, par sa conduite "bizarre", a déjà entaché le nom de la famille. Elle se révélera elle-même bien moins prude qu'elle ne le paraît, et l'on découvre sa liaison avec son homme à tout faire, liaison sexuelle où le fameux manteau de Proust joue un rôle de symbole, d'offrande ou de talisman.

Autour du *Diable dans le beffroi*

Cette nouvelle de Poe use d'une ironie grinçante, et d'un *trait* qui, à bien des égards, préfigure la bande dessinée ou le dessin animé. Le bourg de Vondervotteimittis dont l'emploi du temps des citoyens est rythmé par l'horloge du beffroi, sera perturbé par le diable violoniste, déréglant par sa musique le battement imperturbablement régulier de la vie des villageois.

Comme dans la nouvelle de Poe, l'adaptation à l'opéra de la structure du récit sera celle d'une conférence : le narrateur emprunte aux communications universitaires leur érudition, leur goût des références bibliographiques maniaques, leurs hypothèses étymologiques, leur érudition sans limites. À mesure que le conférencier décrit son objet, celui-ci apparaît, s'anime autour de lui, et celui qui raconte est à la fois dehors et dedans : il laisse vivre son tableau à mesure qu'il le crée. Il le

laisse aussi se détruire de l'intérieur en y introduisant le diable.

L'image autant que la musique rendront la distance, l'ironie si particulière, et réellement novatrice, de la nouvelle de Poe. L'idée de rythme y est traitée de manière féroce : le rythme de Vondervotteimittis, c'est la litanie sans cesse recommencée des jours qui se suivent et se ressemblent, sur fond de satisfaction puritaine. On reconnaît là une satire féroce du protestantisme exporté aux États-Unis au XIX^{ème} siècle. Ainsi, derrière la caricature et le grotesque, perce une critique de l'esprit du libéralisme voué à devenir bientôt hégémonique. Ici, c'est au diable, c'est-à-dire à la syncope, au contretemps, ou tout aussi bien à l'artiste, qu'il revient d'en déréglé la marche inexorable.

Adaptations et réécritures, du conte à l'opéra

L'histoire ne peut pas être racontée de la même manière dans un livre, dans un film ou sur scène, les contraintes et les possibilités n'étant pas les mêmes. Il est très fréquent que des contes soient adaptés à l'opéra, et il peut être intéressant d'étudier avec les élèves la réécriture des contes 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 en films d'animation dès 1920 avec le court-

métrage de Lotte Reiniger et le long-métrage des studios Disney, puis en de très nombreux films de 1890 à nos jours, en pièces de théâtre, comme l'adaptation de Joël Pommerat en 2011, en ballets classiques dès 1813 et en danse contemporaine, comme 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, comme par exemple *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).

• • • 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 :



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



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.

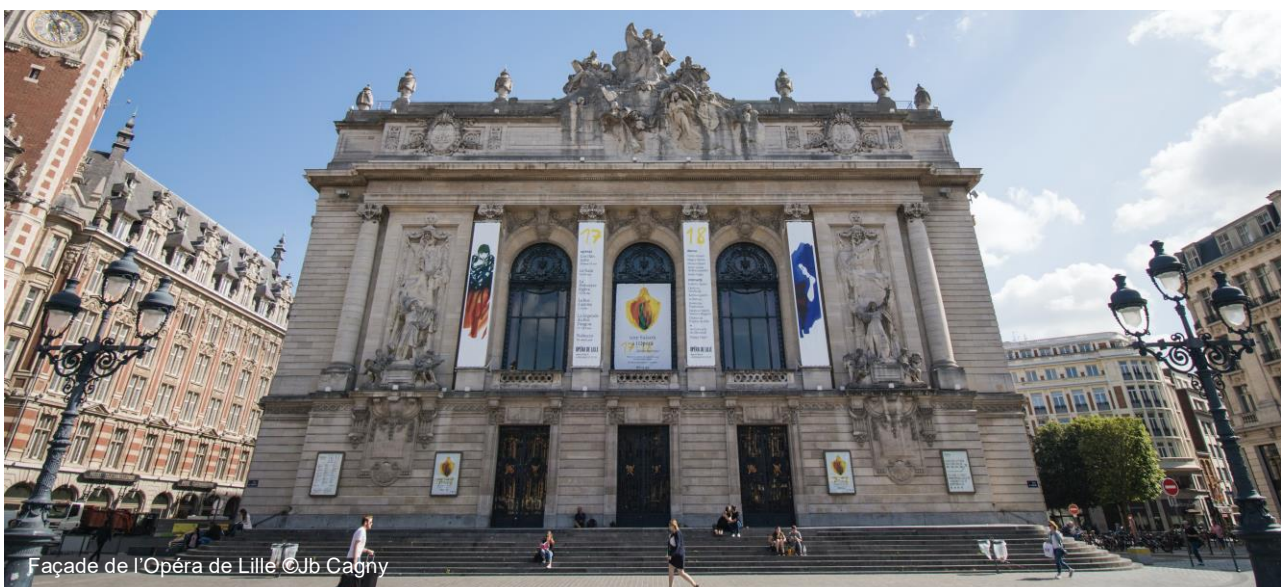
La façade

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.



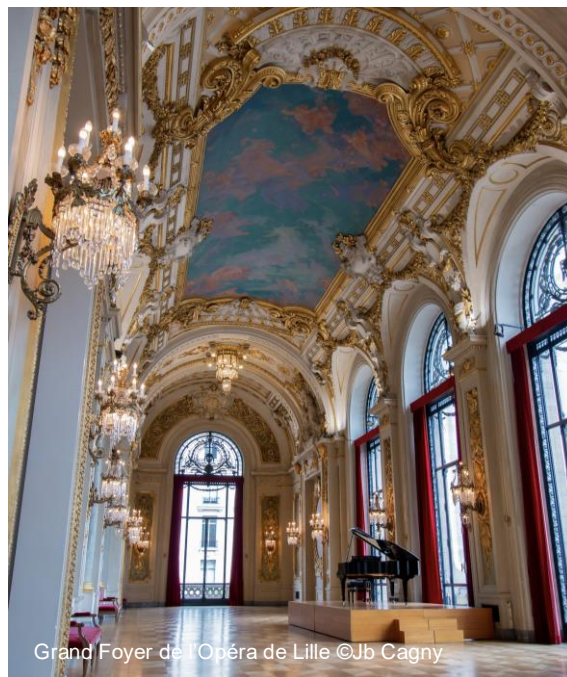
Grande Salle de l'Opéra de Lille ©Jb Cagny

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.

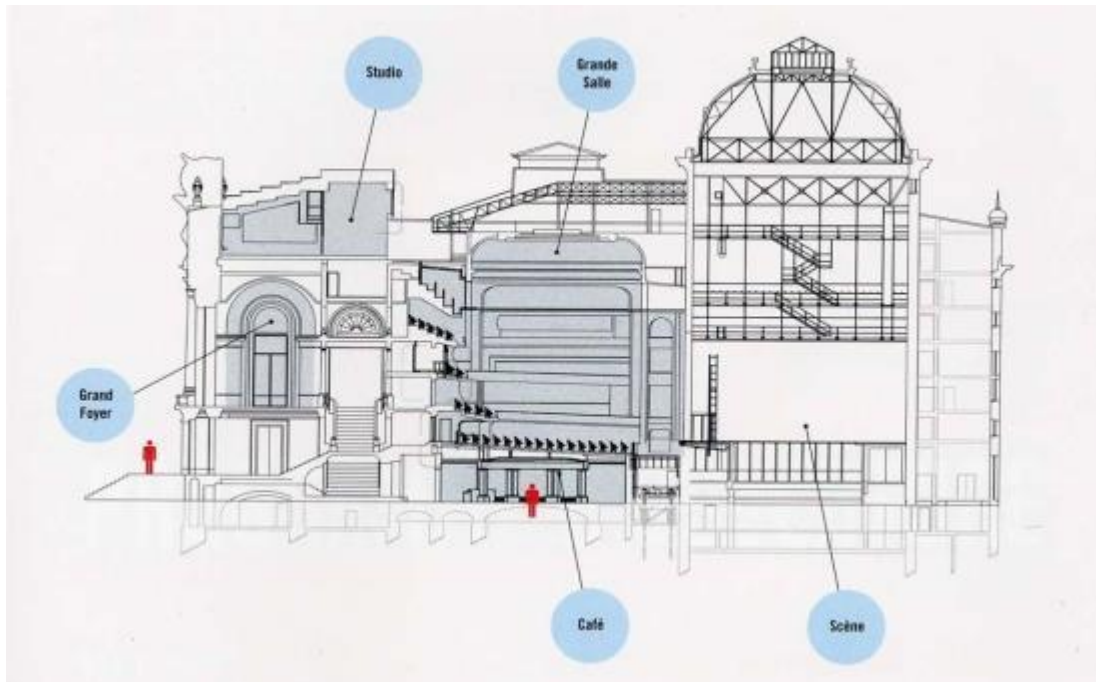


Rénovations du Grand Foyer de l'Opéra de Lille



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.