

OPERA DE LILLE SAISON 2010-2011

Dossier pédagogique

Opéra / Création mondiale

LA MÉTAMORPHOSE

DE MICHAËL LEVINAS

LIVRET DE VALÈRE NOVARINA & EMMANUEL MOSES

DIRECTION MUSICALE GEORGES-ELIE OCTORS

MISE EN SCÈNE STANISLAS NORDEY

AVEC L'ENSEMBLE ICTUS & L'IRCAM

Lu 7, Me 9, Ve 11, Di 13 (16h), Ma 15 mars à 20h



Contacts

Service des relations avec les publics groupe@opera-lille.fr

Dossier réalisé avec la collaboration de Sébastien Bouvier, enseignant missionné à l'Opéra de Lille

Février 2011

Sommaire

Préparer votre venue à l'Opéra	3
Résumé	4
Distribution	5
Une commande qui va de soi, note de la directrice de l'Opéra de Lille	6
Michaël Levinas, biographie	7
Note d'intention du compositeur	8
Entretien de Michaël Levinas	9
En cours d'écriture	11
Lettre de Michaël Levinas à Valère Novarina	13
Mise en scène : note d'intention	15
Franz Kafka : biographie	16
Références	17
Repères biographiques	18
Autour de <i>La Métamorphose</i> (programme)	20
POUR ALLER PLUS LOIN	
La voix à l'opéra	21
Qui fait quoi à l'opéra ?	22
L'Opéra de Lille, un lieu, une histoire	23

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 synopsis détaillé
- faire une écoute des extraits représentatifs de l'opéra (guide d'écoute)

Recommandations

Le spectacle débute à l'heure précise. Il est donc impératif d'arriver au moins 30 minutes à l'avance, les portes sont fermées dès le début du spectacle. Une visite du bâtiment (ou repérage préalable) peut-être proposée aux groupes sur demande. (Une visite virtuelle est accessible sur notre site internet : www.opera-lille.fr.)

Il est demandé aux enseignants de veiller à ce que les élèves demeurent silencieux afin de ne pas gêner 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.

Première venue à l'Opéra ? Un petit guide a été rédigé à votre intention, téléchargeable sur le site de l'Opéra : <http://www.opera-lille.fr/fr/venir-a-l-opera/1ere-fois-a-l-opera/>

Durée totale du spectacle : 2h sans entracte.

Opéra chanté et surtitré en français.

Témoignages

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

<p>Retrouvez en fin de dossier le programme de tous les événements organisés autour de <i>La Métamorphose</i> !</p>
--

Résumé

La Métamorphose est un opéra du compositeur français **Michaël Levinas** (né en 1949), inspiré de la nouvelle de Franz Kafka (*Die Verwandlung* 1915).

Le livret se compose d'un prologue, commande de l'Opéra de Lille, *Je, tu, il* de **Valère Novarina** et de l'adaptation du texte de Kafka réalisée par **Emmanuel Moses, Michaël Levinas** et **Benoit Meudic**.

La réalisation informatique musicale a été confiée à l'Ircam et **Benoit Meudic**.

Cet opéra est une commande de l'Opéra de Lille et du Ministère de la Culture et de la Communication et verra sa première mondiale le 7 mars 2011 à l'Opéra de Lille.

***La Métamorphose de Kafka* (résumé) :**

Gregor Samsa travaille comme vendeur pour faire vivre ses parents et sa sœur. Un jour il se réveille transformé en un « monstrueux insecte ».

Il veut se lever pour partir travailler et se rend compte du changement de son corps et de sa voix. Il commence les actions d'une journée normale mais il ne peut arriver à l'heure à son travail et son patron se déplace pour connaître la raison de son retard. Après d'interminables efforts, Gregor réussit à ouvrir sa porte. Quand son patron l'aperçoit, il s'enfuit.

Malgré son apparence d'insecte, Gregor comprend et pense comme les humains. Mais sa famille a peur qu'il se sauve ou qu'on le découvre et décide de l'enfermer. Pour ne pas le laisser mourir de faim, sa sœur doit lui apporter de la nourriture chaque jour. Conscient de son apparence, Gregor se cache à ses yeux. Il souffre beaucoup de son isolement.

Gregor ne travaillant plus, sa famille décide de louer une partie de l'appartement pour subvenir à leurs besoins.

Les locataires finissent par découvrir Gregor et s'en vont sans payer. Suite à cet événement, la famille décide de se débarrasser de Gregor.

Gregor meurt le lendemain.

Les personnages et leur voix :

Grégor Samsa	Contre-ténor
La sœur de Grégor	Soprano
Le père	Baryton
La mère	Mezzo-soprano
Le fondé de pouvoir	Basse
La femme de peine	Mezzo-soprano
Les trois locataires	Baryton, basses

L'orchestre :

Violon, alto, violoncelle, contrebasse,
flûte, cor, trompette, trombone,
claviers Midi,
guitare électrique,
percussions,
harpe,
électronique.

Distribution

Ensemble Ictus Direction musicale **Georges-Elie Octors**

Mise en scène **Stanislas Nordey**

Scénographie **Emmanuel Clolus**

Lumières **Stéphanie Daniel**

Costumes **Raoul Fernandez**

Chef de chant **Christophe Manien**

Ingénieur du son Ircam **Benoit Meudic**

Avec



Fabrice Di Falco
Grégor Samsa



Magali Léger
La sœur de Grégor



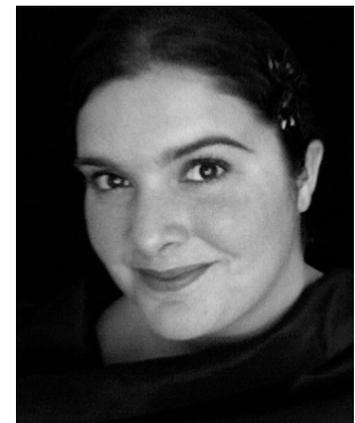
André Heyboer
Le père



Anne Mason
La mère



Simon Bailey
Le fondé de pouvoir



Julie Pastraud
La femme de peine

Les Trois Locataires

Laurent Laberdesque, Simon Bailey, Arnaud Guillou

Une commande qui va de soi

par Caroline Sonrier, directrice de l'Opéra de Lille

La création a fait partie des enjeux de l'Opéra de Lille dès sa réouverture en 2004. Nous avons posé d'emblée le principe d'un Opéra ouvert aux créateurs d'aujourd'hui, qu'ils soient compositeurs ou chorégraphes. Ce projet s'est concrétisé au fil des années grâce à la complicité instituée avec **l'ensemble Ictus**, avec qui nous avons proposé une approche de grands compositeurs du XX^{ème} siècle et de la jeune génération. La création d'un opéra de Georges Aperghis (*Avis de Tempête*, 2004) a constitué la première grande étape de ce parcours.

En 2008, j'étais à la recherche d'un nouveau projet de création d'opéra quand j'ai rencontré **Michaël Levinas**. Le choix du texte de Kafka, doublé de mon admiration pour les quelques œuvres que je connaissais de lui, a emporté mon enthousiasme. Sa singulière utilisation de la polyphonie – entendue à cette époque dans les *Chansons de Pierrot* ou le *Ô du Haut* – de la poésie et des tempéraments baroques me touchait particulièrement. Enfin, la conception intellectuelle extrêmement fouillée de son écriture n'empêche en rien un accès direct et sensible à sa musique. Ses œuvres s'écoutent comme une matière pleine de vie qui se donne naturellement à ses auditeurs.

Notre précieux partenaire **l'Ircam** s'était déjà engagé pour accompagner Michaël Levinas dans la composition de son nouvel opéra. De son côté, Jean-Luc Plouvier, coordinateur artistique d'Ictus, l'a convaincu d'écrire pour cet ensemble. Il n'y avait donc aucune hésitation à se lancer dans l'aventure !

Michaël Levinas m'a proposé de collaborer avec **Stanislas Nordey** qui a mis en scène en 2004 son précédent opéra *Les Nègres*. Mes affinités avec le type de théâtre qu'il défend, au théâtre comme à l'opéra, ne pouvaient qu'être comblées et j'étais très heureuse que, malgré un agenda déjà très chargé, il accepte de participer à cette importante création.

De même, Michaël Levinas a été étroitement associé au choix des chanteurs. Notre objectif commun était d'attacher une attention particulière aux timbres, et par conséquent de mener nos recherches dans le domaine lyrique en général et non celui des spécialistes de la musique contemporaine. Si le contre-ténor **Fabrice di Falco** était déjà dans *Les Nègres*, **Magali Léger**, est également proche du Michaël Levinas - pianiste, mais elle aborde à cette occasion son premier rôle d'opéra contemporain. **André Heyboer** est régulièrement à l'affiche de grands opéras romantiques français et italiens. **Anne Mason**, **Simon Bailey** et **Julie Pasturaud** ont déjà eu l'occasion de chanter à l'Opéra de Lille dans Mozart, Haendel ou Verdi. **Arnaud Guillou** et **Laurent Laberdesque** débutent également leur carrière dans un répertoire varié.

Tout au long des trois années de préparation, notre confiance et notre enthousiasme pour ce projet passionnant n'ont fait que grandir. Tous les ingrédients sont réunis pour le partager dans quelques semaines avec le public. Espérons que quelques professionnels convaincus partagent cet enthousiasme et permettent à cet opéra de continuer à vivre, à gagner en maturité, et à toucher un public nombreux, à l'occasion de reprises et de tournées.

Michaël Levinas



Pianiste concertiste, compositeur, le double profil artistique de Michaël Levinas détermine son interprétation et sa carrière.

Né à Paris en 1949, il a eu pour maîtres notamment Vlado Perlemuter, Yvonne Lefébure et Yvonne Loriod et a suivi le cursus du Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Au sortir de la classe de composition, il a été pensionnaire à la villa Médicis. Sa formation de compositeur lui a permis de développer un jeu pianistique et une culture instrumentale qui retrace l'histoire de l'interprétation qui va de la fin du baroque à la musique du 20^{ème} siècle.

Ainsi la discographie pianistique de Michaël Levinas, qui s'étend de Bach à Boulez, a été jalonnée d'enregistrements très remarquables par la critique. Citons parmi ceux-ci, son tout premier disque consacré à Schumann et révélé au MIDEM classique, l'Intégrale des Sonates de

Beethoven, *Le Clavier bien tempéré* de Bach, l'Intégrale des Études de Scriabine et le CD Double face Levinas/Ligeti ; *La bonne chanson* de Fauré avec Magali Léger M&A 2008.

Michaël Levinas a fait en concert une intégrale des Sonates de Beethoven à Paris, salle Gaveau. À France Musique, Michaël Levinas a consacré des émissions régulières autour de ce répertoire. Il poursuit depuis plusieurs années un dialogue régulier avec Jean-Pierre Derrien dans le cadre de ce producteur : l'atelier du musicien. En 2004, il a fait une tournée consacrée à l'intégrale du *Clavier bien tempéré* de Bach, tournée inaugurée dans la grande salle de la Cité de la Musique de Paris. Cette intégrale était reliée à la création de son opéra *Les Nègres* donné plus de vingt fois à l'Opéra de Lyon et de Genève (sortie du CD des *Nègres* en 2008, Abeille production). Les jours de relâche, Michaël Levinas jouait sur la scène du Théâtre les deux livres du *Clavier bien tempéré*.

Invité par les plus grands festivals de musique contemporaine européens, il a joué des œuvres de Stockhausen, Boulez, Messiaen, Ligeti, et a créé des pièces, notamment de Nunes, Murail. Les vocations du pianiste et du compositeur sont intimement liées. Ses œuvres sont jouées par les grands interprètes d'aujourd'hui, en France et à l'étranger. Il a été invité à enseigner la composition dans certaines des plus prestigieuses académies de composition, notamment les cours d'été de Darmstadt, le séminaire de Royaumont et l'École supérieure de musique de Barcelone.

C'est sans doute l'écoute du pianiste qui modèle le son de son instrument qui a inspiré aussi le compositeur explorateur acoustique.

L'œuvre de Michaël Levinas n'a jamais cessé d'ausculter le domaine du timbre et de l'acoustique, notamment dans des pièces comme *Appel*, *Ouverture pour une fête étrange*, *La Conférence des Oiseaux*. La question fondamentale de la relation texte-musique, *Les Aragon* (1998), en témoignent tout particulièrement, ainsi que ses récentes et magistrales contributions à la scène : son opéra *Gogol* (1996) d'après *Le Manteau* de Nicolas Gogol a été créé par le festival Musica de Strasbourg, l'Ircam et l'Opéra de Montpellier dans une mise en scène de Daniel Mesguich.

Son opéra *Les Nègres*, d'après la pièce de Jean Genet, dont le compositeur a établi le livret, était une commande de l'Opéra national de Lyon et de l'Opéra de Genève, il a été créé en 2004 dans une mise en scène de Stanislas Nordey et repris au Grand Théâtre de Freiburg en 2006 dans une nouvelle production.

Michaël Levinas est professeur au Conservatoire national supérieur de Musique de Paris.

> www.michaellevinas.com

Note d'intention du compositeur

La nouvelle de Kafka *La Métamorphose* s'est imposée à moi comme un véritable mythe théâtral inspirateur d'une langue chantée et d'un monde de l'opéra.

Dans mes précédents opéras, *Le Manteau* d'après Gogol et *Les Nègres* d'après Jean Genet se posait toujours la question de l'identité du sujet (qui est le moi ? qui est l'autre ?), la narrativité textuelle et musicale, le « temps théâtral ».

La rencontre avec l'écriture de Genet m'avait obligé à aborder sous un mode plus rigoureux les structures sémiotiques des langues musicales en relation avec la langue française, et cette relation si complexe et multiple entre le son et le sens.

Depuis l'écriture des *Nègres**, j'ai développé dans mon enseignement au Conservatoire national supérieur de musique de Paris cette recherche, principalement autour du répertoire européen de la fin du XIX^{ème} siècle et celui du XX^{ème} siècle. Il s'agissait notamment des rencontres entre Mallarmé, Verlaine, les compositeurs français et viennois du XX^{ème} siècle.

Ces préoccupations (texte-chant-théâtre-opéra) m'ont mené à imaginer une œuvre d'opéra autour de *La Métamorphose* de Kafka en proposant, cette fois, une collaboration avec deux écrivains vivants, Valère Novarina et Emmanuel Moses.

Avec **Valère Novarina**, je rencontre non seulement le grand dramaturge mais aussi le créateur d'une langue de la variation, de la mutation, de la métamorphose et aussi le poète de la transcendance des noms.

Avec **Emmanuel Moses**, je rencontre certes aussi le poète créateur, mais également le grand traducteur de la langue allemande et l'héritier d'une école de pensée philosophique (Emmanuel Moses est le fils du philosophe Stéphane Moses, spécialiste de Rosenzweig, Scholem, Kafka et Levinas) qui m'est proche et me rapproche des thématiques poétiques et spirituelles du monde de Kafka.

En préparation à cette collaboration sur la scène, j'ai écrit en 2008 des madrigaux sur des textes de Novarina et Geraschim Luca.

La structure de ce nouvel opéra, *La Métamorphose*, sera organisée autour d'un prologue sur un texte original de Novarina, suivi de *La Métamorphose* sur le texte adapté de la nouvelle de Kafka.

Michaël Levinas, novembre 2008

* *opéra de Michaël Levinas (création en 2004 à l'Opéra de Lyon).*

“... de pareils faits arrivent rarement, mais ils arrivent”

Fragments d'un entretien avec Michaël Levinas à propos de *La Métamorphose*.

Propos recueillis par Jean-Luc Plouvier, coordinateur artistique d'Ictus - Novembre 2010.

- Pouvez-vous situer le moment où vous vous êtes emparé de la nouvelle de Kafka ? Vous disiez, au sujet de votre précédent opéra, *Les Nègres*, en avoir adopté le texte en “feuilleter” le livre de Genet.

M. L. : Oui, je feuillette, je ne cesse de feuilleter, et c'est dans cette lecture feuilletée que finalement le texte m'appelle, que je me laisse brusquement infuser par lui... Avec *La Métamorphose*, je retrouvais tout d'abord une préoccupation musicale essentielle et qui était déjà la mienne lors de l'écriture de mon premier opéra, *La Conférence des Oiseaux* : la dimension animale du monde instrumental. J'ai toujours été très frappé, dans les tableaux de Jérôme Bosch, par ces allégories instrumentales qui prolongent les gueules animales, trompes, serpents, pavillons, où se mêlent vocalité et monstruosité. *La Métamorphose* autorise des hybridations entre trois mondes sonores : vocal, instrumental, animal.

- En “feuilleter” la nouvelle de Kafka, en somme, vous entendiez surgir une “métamorphose sonore”...

M. L. : J'entendais une voix d'homme à ce point émue, à ce point désarmée - c'est extraordinaire, une voix totalement désarmée - qu'elle puisse monter dans le registre de la plainte enfantine. Il s'agissait de faire entendre le dénuement de l'enfant qui ne comprend pas ce qui lui arrive, et s'accroche aux intonations de sa mère. Ce qui provoque chez moi les idées musicales est finalement toujours lié à l'ordre de la plainte. Il faut qu'il y ait des larmes dans le son, qu'il soit habité d'un “sanglot long” ! Ainsi la plainte de Gregor, ni totalement humaine, ni parfaitement animale, devient-elle une voix “habitée”. Le travail avec l'IRCAM m'a permis de démultiplier électroniquement la voix du soprano Fabrice di Falco : un accord par note, chaque accord étant arpégé, et chaque note de l'arpège sculptée selon sa courbe propre. Ombres et retards, vie intérieure de la voix comme polyphonie.

- Peu de compositeurs se flattent d'utiliser la langue française. On lui reproche son manque de plasticité.

M. L. : Je la considère comme très plastique, au contraire. Mais le compositeur, tout comme l'homme de théâtre d'ailleurs, doit prendre en considération que la langue française n'est pas la même chez tel ou tel auteur, à telle ou telle époque, en tel lieu. Il y a une écriture de la prononciation, en tout cas, qui se situe pour moi à l'origine de toute écriture vocale possible. Dans le même temps que j'imaginai la dramaturgie de *La Métamorphose*, je travaillais sur les phonèmes et les voyelles de la langue française. Notre langue française possède une métrique particulièrement souple, ses accents sont peu appuyés si on la compare à l'allemand ou au russe, sa diction évolue formidablement au travers des siècles. La manière dont s'articulent consonne et voyelle, dont la voyelle se prolonge ou non, tout cela m'intéresse autant que cela pouvait intéresser le maître de philosophie de Monsieur Jourdain ! L'accent parisien des années 20, le français d'André Gide, de Colette et de Maurice Blanchot - en vérité - c'était horrible - c'est remarquable... vous le retrouvez dans le rôle du père. J'avais évité tous les effets d'accents dans *Les Nègres*, ce n'était pas possible, je ne voulais pas y injecter de la “couleur locale”, mais il est certain que le français n'est pas un pur produit de terroir. Il y a la prononciation de Belleville, du 19^{ème} arrondissement, du 93, et je m'y intéresse.

- Outre ses riches virtualités musicales et linguistiques, quels sont les motifs qui vous ont attiré dans *La Métamorphose* ?

M. L. : Le motif du bouleversement nocturne est tout à fait essentiel. “Du jour au lendemain”. On se réveille brutalement, un beau matin, dans une situation qui était parfaitement unimaginable la veille. J’y avais été préparé par ma lecture de Gogol - du *Nez* de Gogol, essentiellement, où se déploie la question de la révolte du corps, et le repositionnement de toutes choses à partir de ce point.

- Soudain, le réel se révèle sans loi...

M. L. : Disons qu’on se retrouve face à un réel qui doit redéfinir ses lois. Le caractère “convenable” de l’existence se soutient de l’aptitude de l’être humain d’acquiescer à certaines normes. Lorsque les conventions se dérèglent, il en faut peu pour que tous les liens se rompent. Tout est redistribué. C’est le grand thème du XXe siècle, après tout. Le lien se brise, et on s’interroge sur son existence même : sur quoi reposait-il, où se trouve l’humain ? C’est la situation classique de l’état de guerre : le moment où le drapeau perd son honneur. Il s’agit alors de tenir une dignité sans drapeau. C’est absolument ce que tient Gregor. Le lien familial, en se brisant, fait surgir l’humanité de Gregor, la seule humanité véritable : asymétrique, tissée d’un amour sans réciprocité. Gregor aime les siens jusqu’au bout, sans condition, quoi qu’il arrive, et cela est essentiel, c’est la réponse que Kafka apporte à sa métamorphose.

- Vous “christifiez” Gregor !

M. L. : Oui, mais oui, c’est la grande histoire judéo-chrétienne, tout de même. Il y a quelque chose de christique dans le message juif, ou quelque chose de juif dans le message christique. Je n’ai pas fait une thérapie avec *La Métamorphose*, mais il est certain qu’une totale redistribution de la réalité par la violence et la dissolution des liens - je parle du camp de concentration - y est prophétisée sur le mode trivial. Vous imaginez bien comme cela me parle. Vous rappelez-vous comment se termine *Le Nez*? Gogol conclut comme ceci : “De pareils fait arrivent rarement, mais il arrivent”. Ce n’est pas invraisemblable.

—

Le texte complet de l’entretien, qui aborde également la collaboration du compositeur avec l’écrivain Valère Novarina, avec le metteur en scène Stanislas Nordey, avec les librettistes, avec la soprano Magali Léger, est disponible sur le site www.opera-lille.fr/blog/

En cours d'écriture

Fragments d'un entretien avec Michaël Levinas à propos de sa collaboration avec Valère Novarina.
Propos recueillis par Marion Ferry - Septembre 2010

Après Berlioz et Jean Genet, à la recherche d'une vraie écriture théâtrale contemporaine

Après *Les Nègres* je ressentais comme un appel vers la nouvelle de Kafka, il m'apparaissait que le texte *La Métamorphose* ouvrait des voies théâtrales et musicales essentielles, et j'y entendais de l'opéra et une forme musicale déterminante : j'évoquerais en simplifiant beaucoup, l'inscription du chant dans la langue, le mystère du lien et de l'identité (déjà présent dans *Les Nègres*), la temporalité, la rupture et le passage de ce temps.

Je recherchais pour l'adaptation de cette nouvelle sublime un acte de création d'une écriture théâtrale qui rencontrerait ma préoccupation. Il me fallait donc travailler avec un vrai dramaturge. J'ai donc fait appel à Valère Novarina.

Cela a été une série d'échanges jalonnés de « mises en musiques » de textes de *La chair de l'homme*, d'écriture madrigaliste, de projet d'adaptation du texte de Kafka par Valère Novarina, puis finalement de la commande d'un prologue par l'Opéra de Lille, *Je, tu, il*, celui qui ouvrira le spectacle de *La Métamorphose*. Je peux aborder ici que de façon très parcellaire mon écoute de la textualité novarinienne et ses interférences avec mon travail de compositeur d'opéra. Je suis encore en pleine rédaction. C'est un parcours sinueux qui prolonge étrangement la composition des *Nègres* et la composition d'autres madrigaux consacrés aux poésies de Gerashim Luca.

Les modalités de l'opéra sont innombrables. Je ne peux parler que de mon travail actuel. Je suis personnellement préoccupé par la vocalité de la langue.

Je concentre mon écriture musicale dramaturgique sur ces relations complexes entre le sens et le son et le mystère de ce que l'on appelle communément le « personnage de théâtre » ou bien encore « le rôle ». Il existe, il me semble, une sémiotique de certaines langues musicales. Dans mon écriture d'opéra, jamais le sens du mot et de la phrase ne disparaissent purement et simplement dans le son.

Les modalités humaines d'une collaboration

La première rencontre avec Valère était tout de suite assez extraordinaire, un « pas de deux » : nous avons parlé, mais c'était un langage de silence et il ne devait rien sortir de là. Une autre fois nous avons devisé une heure ou deux sur la question de la relation entre le passage de l'écriture dans la temporalité et *La Métamorphose*. Ce sont des rencontres par temps, par saccades : le projet était lancinant, finalement je l'ai retrouvé, et il m'a dit : je vous adapterai *La Métamorphose*. Mais il fallait tout de même passer à la concrétude du projet !

Entre-temps, j'ai mis simultanément en musique *La Chair de l'homme* et des poésies de Gerashim Luca pour honorer une commande de l'Abbaye d'Ardenne et Royaumont.

(...)

Un prologue novarinien à La Métamorphose

La dramaturgie de Novarina est à la fois théâtre et poésie, et dans cette interférence entre les deux modes d'écriture il y a aussi un semblant de mode de narration. Comme chez Kafka, cette narration est une quête métaphysique : selon Novarina *La Métamorphose* est transfiguration. La pièce novarinienne est tendue vers cet archétype de la dimension religieuse du théâtre. Je retrouve cette dimension chez Kafka : Grégor n'est pas un animal, il reste un homme, c'est à dire un saint, car il transcende son propre corps. Il vit pour l'autre.

Dans le prologue de Novarina, les personnages n'ont pas vraiment de visage : il n'y a sur scène que des pronoms personnels, qui à certains moments s'interpellent l'un l'autre en dehors du chant, comme je lui avais demandé, et ils disent des noms de personnages qui ne sont pas sur scène, dans les mêmes rythmes que ceux dont je vous ai parlé pour *La Loterie Pierrot*.

Il y a un phénomène giratoire : ces trois personnages, Je, tu et il, je les vois, je les entends. Ils sont sur une sorte de manège - la scène du monde... Trois sièges installés sur des planches en diagonales sur un axe, une vis, qui leur permettrait de tourner comme si tous étaient interchangeables. Mais la transfiguration est présente aussi, même si c'est de façon ténue : une table qu'on installe sur scène, et qui m'évoque la table du repas de la Cène. J'y vois la trajectoire « narrative » du texte, si je peux employer ce terme, avec, tout autour, ces moments de duos, de trios, sans autre action que le mouvement giratoire.

Le rideau !

Le théâtre a fait partie de ma vie depuis la plus profonde enfance. J'aurais sans doute désiré être à la fois musicien et homme de théâtre. Enfance lointaine, longues après-midi passées avec ma petite voisine Marie-France, à installer dans un salon un rideau devant lequel je me mettais à espérer qu'il se lèverait bientôt. C'était élémentaire mais mon émotion théâtrale commençait toujours devant le rideau suspendu et suspensif... dans l'attente de l'ouverture et de l'émerveillement. Dans *La Métamorphose*, le rideau se baissera et se relèvera entre le prologue de Novarina et le début de l'opéra sur le texte de Kafka.

Cet entretien me renforce dans mon étrange intuition première de cette commande du prologue. Ma relation avec les textes n'est pas toujours raisonnée, ni raisonnable. Jadis, il m'arrivait de choisir un texte sans l'avoir vraiment lu. Je prends un texte ; quand il y a de la vibration, il y a de l'opéra dans un texte, de la musique. Comme les sourciers qui prétendent, je pense à juste titre, que quand il y a un phénomène de vibration, il y a de l'eau dessous. Il y a beaucoup d'eaux souterraines et secrètes dans cette histoire d'une rencontre.

Le texte complet de l'entretien sur la collaboration du compositeur avec l'écrivain Valère Novarina est disponible sur le site www.opera-lille.fr/blog/

Lettre de Michaël Levinas à Valère Novarina

Cher Valère,

Ci-dessous quelques arguments qui situent plus précisément pour moi la dimension théâtrale de *La Métamorphose* et l'aspiration vers l'opéra.

Ce texte s'inscrit dans une double temporalité

1) Ce que j'appelle la temporalité « du jour au lendemain » (lorsque Gregor Samsa s'éveilla un matin au sortir d'une nuit agitée, il se retrouva dans son lit changé en énorme cancrelat...)

2) La temporalité « lisse ». Il s'agit, bien sûr, de la lente et presque insensible métamorphose de Gregor.

3) Cette métamorphose est aussi celle d'un espace vital qui rompt brutalement avec le quotidien de la vie professionnelle (visite du fondé de pouvoir) puis évolue imperceptiblement vers un huis clos à deux dimensions : la pièce où se dégrade Gregor et les corridors de l'arrière scène où vit la famille. La narrativité de cette *Métamorphose* est quasiment polyphonique : le temps lisse de la métamorphose et de l'enfermement progressif et les événements (irruption de la sœur dans le huis clos de Grégor ; scènes violentes du père et des locataires). Ces deux temporalités narratives se superposent.

4) Il y aurait donc une métamorphose du corps et une métamorphose de l'espace et deux huis clos. C'est pourquoi j'imaginerais scéniquement 3 salons gigognes :

Le huis clos de Grégor, le huis clos de la famille et en arrière arrière-scène « la rue et la normalité quotidienne de « tout le monde », l'air libre...

Ce travail chronologique et polyphonique de Kafka sur l'espace et la narrativité est essentiel pour l'écriture et l'histoire de l'opéra.

La textualité narrative et chronologique est rigoureusement liée à la forme musicale elle-même. Ces questions du « passage » d'un instant à un autre, d'une scène à une autre, la métamorphose d'une scène en une autre, d'un mot en un autre, d'un sens en un autre sont névralgiques, au cinéma, au théâtre, à l'opéra.

Dialogues, la question de l'identité du sujet

5) Le sujet, le JE, restent-ils au sein d'un corps humain qui se métamorphose en cancrelat ?

6) Se pose la question de l'identité du sujet, du dialogue théâtral, du discours intérieur (ce que la Flèche chez Molière appelle « je parle à mon bonnet »).

Qui entend qui ? À quel instant de la décomposition du corps, le dialogue s'interrompt-il ? Il s'agit aussi de l'écoute et du malentendu.

Dissolution du lien interhumain et du mythe de la famille

Cette tension du texte mène à la prise de conscience tragique de la dissolution du lien interhumain et familial, cette intuition de Kafka annonce aussi tragiquement les horreurs concentrationnaires.

(Peut-être ?)

Texte et vocalité : la question de l'opéra

Le rôle de Gregor Samsa sera donné à un contre-ténor.

Il s'agira d'une lente métamorphose de la voix qui sera traitée aussi par des techniques d'hybridation informatiques avec des instruments de musique.

Il ne s'agira pas d'imiter des cris d'animaux mais d'utiliser des principes d'hybrides que j'ai commencé à développer dans mes précédents opéras : textes tambourinés dans *Les Nègres*, *Conférence des Oiseaux*, etc.

Je voudrais que le texte respecte les lois syntaxiques du sens (à l'origine de certaines mélodies). Tout en développant le « bruitage » de certaines consonnes.

Se posent au cœur de l'invention poétique et prosodique de la langue française les mêmes impératifs du sens que ceux de la complexité temporelle et chronologique de la textualité de Kafka.

Dénouement

Cette nouvelle offre la possibilité d'un dénouement : on jette le cancrelat. La vie recommence à l'air libre. Les salons gigognes se brisent et laissent passer la « lumière du jour », celle de la rue. Tout le monde respire : l'après-guerre... les années folles !

Peut-on incarner le rôle de Gregor Samsa ? Peut-on représenter le cancrelat ?

Kafka avait demandé de ne pas illustrer sur la première édition de *La Métamorphose* le cancrelat.

J'envisage de surmonter cette réticence en travaillant le rôle par le mouvement.

Il s'agira de régler les mouvements de Grégor en passant de la marche « bipède » au mouvement rampant.

Une scène de « danse » est prévue autour du déplacement du reptile qui monte sur les murs jusqu'au plafond. L'organisation rythmique, musicale et prosodique du rôle se structure autour de l'état statique ou le déplacement de l'insecte-humain.

Je ne saurais aller plus loin aujourd'hui et attends de riches et bouleversantes surprises de ta lecture.

Je suis certain que *La Métamorphose* est un grand texte et véritable mythe théâtral.

Ce mythe nous prend et en ce sens il est contemporain. Il pose aussi la question de la narrativité sur la scène. Il s'agit d'une narrativité transmutée par la force d'un mythe contemporain ; la révolte du corps. Ce mythe m'évoque aussi *Le Nez* de Gogol et *Le Pavillon des cancéreux* de Soljenitsyne.

Il ne s'agit plus des légendes de l'Opéra du XIX^{ème} siècle.

Michaël Levinas, mai 2008

Mise en scène : note d'intention

« J'ai tout au long de mon parcours de metteur en scène, que ce soit au théâtre ou à l'opéra, toujours privilégié la question de la création contemporaine. C'est ma façon de comprendre le monde et de partager ce mouvement avec le public. Je le fais à la fois par goût et dans une forme de geste engagé, militant.

À l'opéra il y a aussi cette sensation d'un danger et d'une responsabilité hors du commun qui est partagée par tous les acteurs de la création, du chef d'orchestre à la direction de l'opéra en passant par les interprètes ; il y a une forme d'union sacrée pour donner naissance à ce qui est littéralement INOUI.

J'ai travaillé avec Michaël Levinas en mettant en scène il y a quelques années *Les Nègres* de Jean Genet à l'Opéra de Lyon et ce fut un grand bonheur de bout en bout que d'aider à porter sa composition.

Revenir à Levinas en passant par Kafka et *La Métamorphose* est comme une forme d'évidence pour moi.

Texte irréprésentable a priori, mais justement de ceux que le monde lyrique peut rendre tangibles, par ce qu'il permet de dépassement par rapport à la voix nue de l'acteur.

Le mouvement de la mise en scène se fera à la fois discret et intrusif. Cet espace de la métamorphose est aux confins du réel et du fantasme. Le décor et les costumes vont tenter de laisser une grande place à l'imaginaire du public, tout en ouvrant des pistes de rêve et d'envol. »

Stanislas Nordey, décembre 2010

Franz Kafka (1883-1924)



Écrivain tchèque de langue allemande, Kafka est né le 3 juillet 1883 à Prague, capitale de la Bohême et partie intégrante de l'empire austro-hongrois. Il est l'aîné de quatre enfants, et le seul garçon. Sa mère est originaire d'une famille aisée et cultivée de juifs allemands. Son père est issu d'un milieu de commerçants beaucoup plus modeste. Ce dernier le pousse à suivre un enseignement allemand synonyme d'élévation sociale. En 1901, il commence sans enthousiasme des études de droit à l'université de Prague. C'est à cette époque qu'il commence à écrire, même si ses écrits ne nous sont pas parvenus. Il aurait également fréquenté des cercles socialistes et anarchistes. En 1906, Kafka devient docteur en droit puis décroche un emploi à la Compagnie d'assurances ouvrières contre les accidents du travail.

La vie de Kafka est monotone, rythmée par le travail dans la compagnie d'assurances et son travail d'écriture personnel auquel il s'astreint quotidiennement. Sa vie sentimentale est décousue, faite des ruptures de fiançailles, avec Felice Bauer par deux fois, puis avec Julie Wohryzek. Il aura ensuite une correspondance et relation amoureuse avec Milena Jesenska-Pollak, sa traductrice tchèque. En 1917, il contracte la tuberculose et son état de santé s'aggrave rapidement. En 1920, il commence les séjours en sanatorium. La tuberculose atteint le larynx et Kafka meurt le 3 juin 1924 dans un sanatorium près de Vienne auprès de Dora Diamant, la compagne des derniers jours.

Du fait de sa maladie, Kafka laisse une œuvre inachevée. Il avait demandé à son ami Max Brod de brûler ses écrits, ce que ce dernier ne fera pas. Les livres, nouvelles et recueils qui nous sont parvenus sont *La Métamorphose*, *Un médecin de campagne*, *Le Verdict*, *Le Soutier*, *L'Oublié*, *L'Amérique*, *Devant la loi*, *Le Procès*, *Lettre au père* et *Le Château*. L'ensemble de son œuvre a été fortement inspirée de sa vie personnelle : ses rapports compliqués avec un père dominateur, faits de peur et de fascination ; ses relations instables avec les femmes et son refus du mariage qu'il considère comme incompatible avec son activité littéraire ; son rapport à la religion juive et la notion de loi qui en découle vue comme impénétrable, imprévisible et implacable ; la maladie et la souffrance qui l'ont rongé et peu à peu isolé du reste du monde.

De son vivant, Franz Kafka n'a pas eu une très grande notoriété. C'est le travail de son ami Max Brod qui a permis de léguer son œuvre à la postérité. Il n'est malheureusement pas parvenu à sauver l'intégralité des écrits puisqu'une partie, principalement des lettres, a été brûlée par les Nazis pendant la seconde guerre mondiale.

Placée sous le signe d'une triple appartenance – juive, tchèque et allemande – l'œuvre de Kafka est le reflet singulier des interrogations qui ont agité le début du XXe siècle, et a donné lieu à toutes les interprétations : religieuses, existentialistes, politiques, psychanalytiques.

Désormais entré dans le vocabulaire, l'adjectif «kafkaïen» s'applique communément à une situation angoissante à force d'absurdité, à un système dont les lois échappent à celui qui en est prisonnier. Glissement de sens néanmoins réducteur, qui fait apparaître les personnages de Kafka comme d'impuissantes victimes et assombrit son univers, alors que son œuvre est également porteuse de révolte et d'humour.

Sources : web-libre.org, mondalire.pagesperso-orange.fr/kafka.htm, wikipedia.

Références

Bibliographie :

Kafka, Franz, *La Métamorphose*, Gallimard, coll. Folio Classique, 2000

Novarina, Valère, *Le Vrai sang*, P.O.L, coll. Poésie, 2011

Discographie :

Levinas, Michaël, *Les Nègres*, direction Bernhard Kontarsky, Orchestre de la Suisse romande, Chœurs du Grand Théâtre de Genève, avec Wendy Waller, Fabrice di Falco,..., Sisyphé, 2008

Levinas, Michaël, *La conférence des oiseaux*, direction Michel Swierczewski, Ensemble L'Itinéraire, avec Martine Viard, Daniel Berlioux..., Universal Classics, 2007

Levinas, Michaël, *Ouverture pour une fête étrange*, Accord, 1984 – 2000

> On peut retrouver certains extraits sur youtube.

Sites internet :

Blog de *La Métamorphose* : www.opera-lille.fr/blog/

Site de Michael Levinas : www.michaellevinas.fr

Site d'Ictus : www.ictus.be

Site de l'Ircam : www.ircam.fr

Repères biographiques



Stanislas Nordey mise en scène

Né en 1966, Stanislas Nordey suit les cours de Véronique Nordey avant d'intégrer le Conservatoire national supérieur d'Art Dramatique. En 1988, il crée avec Véronique Nordey la Compagnie Nordey. De 1995 à 1997, il est associé à la direction artistique du Théâtre Nanterre-Amandiers, et de janvier 1998 à 2001, il devient directeur du Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis. Depuis 2000, il est artiste associé au Théâtre national de Bretagne et responsable pédagogique de l'École du TNB à Rennes. Comédien, il a été notamment dirigé par Madeleine Marion dans *Shaptai* de Sadin (1990) ; Jean-Pierre Vincent dans *Combats dans l'Ouest* de Vichnievski (1990) ; Jean-Christophe Saïs dans *Quai Ouest* de Koltès (2002) ; Laurent Sauvage dans *Orgie* de Pasolini (2003) ; Christine Letailleur dans *Pasteur Ephraïm Magnus* de Jahn (2004-2005) et dans *La Philosophie dans le boudoir* de Sade (2007-2008) ; Anatoli Vassiliev dans *Thérèse philosophe* (2007). En 1988, sa mise en scène de *La Dispute* de Marivaux est très remarquée. Il monte ensuite des textes de Pasolini, Karge, Llamas, Guibert, Genet, Müller, Hikmet, Gably, Molière, Schwab... En 1997, il signe la mise en scène de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Lagarce à Théâtre Ouvert qui lui vaut le prix du Syndicat de la critique de la meilleure création. Depuis 2000, il a mis en scène au théâtre : *Récits de naissance*, textes de Roland Fichet, Philippe Minyana, Jean-Marie Piemme, *L'Épreuve du feu* de Magnus Dahlström, *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp, *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux, *Cris* de Laurent Gaudé, *Les Habitants* de Frédéric Mauvignier, *Gènes 01* et *Peanuts* de Fausto Paravidino, *Sept secondes / In God we trust* et *Das System* de Falk Richter ou encore *Violences* de Didier-Georges Gably, *La Puce à l'oreille* de Feydeau, *Électre* d'Hofmannsthal et *Incendies* de Wajdi Mouawad. Pour l'opéra, il a mis en scène : *Le Grand Macabre* de Ligeti, *Les Trois Sœurs* d'Eötvös d'après Tchekhov, *Kopernikus* de Vivier, *Héloïse et Abelard* d'Essyad, *Le Balcon* d'Eötvös d'après Genet, *I Capuleti e i Montecchide* de Bellini, *Jeanne au bûcher* d'Honegger, *Les Nègres* de Levinas d'après Genet, *Saint-François d'Assise* de Messiaen, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, récemment *Melancholia* de Haas. Au Festival d'Avignon 2009, il joue dans *Ciels* de Mouawad et crée *399 secondes* de Fabrice Melquiot en novembre 2009, avec les élèves de la 6^e promotion de l'École du TNB (coproduction Théâtre Ouvert). En 2010, il signe la mise en scène des *Justes* de Camus (création au TNB à Rennes).



Valère Novarina dramaturge

Né en 1947 à Genève, Valère Novarina passe son enfance et son adolescence au bord du lac Léman et dans la montagne. À Paris, il étudie la littérature et la philosophie, veut être acteur mais y renonce rapidement. Il écrit tous les jours depuis 1958 mais ne publie qu'à partir de 1978. Une activité graphique, puis picturale, se développe peu à peu en marge de ses travaux d'écriture : dessins de personnages, puis peintures des décors lorsqu'il commence, à partir de 1986, à mettre en scène certains de ses livres. Il a publié récemment chez P.O.L. : *L'Envers de l'esprit* (2009), *L'Acte inconnu* (2007), *Lumières du corps* (2006), *L'Espace furieux* (2006). *Le Drame de la vie* est édité dans la collection Poésie/Gallimard. Aux éditions Héros-limite, à Genève, on trouvera *Le Vrai sang*, un disque rassemblant une quinzaine d'extraits de ses lectures publiques. *Le Vrai sang* sera présenté à **La Rose des vents du 15 au 18 février 2011**.



Emmanuel Moses dramaturge

Emmanuel Moses est né à Casablanca (Maroc) en 1959. Il a passé son enfance à Paris avant de s'installer à Jérusalem en 1969. Depuis 1986 il vit et travaille à Paris. Auteur de recueils de poésie, de romans et de nouvelles, Emmanuel Moses a reçu de nombreuses récompenses pour son œuvre dont le Prix Max Jacob (pour le recueil de poésie *Les bâtiments de la Compagnie Asiatique*, éditions Obsidiane, Paris, 1993). Parmi ses œuvres les plus récentes : le recueil de poésie *D'un perpétuel hiver*, Gallimard, *La blanche*, 2009 et le roman *Martebelle*, Le seuil, 2008. Emmanuel Moses est également traducteur de l'hébreu, de l'anglais et de l'allemand.

Ircam Institut de recherche et coordination acoustique/musique

L'Ircam est l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé depuis 2006 par Frank Madlener, et réunit plus de cent cinquante collaborateurs. L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, d'un festival fédérateur, Agora, de tournées en France et à l'étranger. Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture.

Benoit Meudic réalisation informatique musicale Ircam

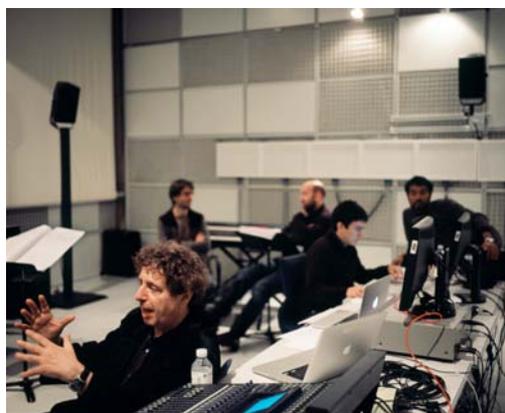
Né en 1975, Benoit Meudic est compositeur de musique électronique et réalisateur en informatique musicale. Il travaille aujourd'hui à l'Ircam. Après l'obtention d'un diplôme d'ingénieur en 1999, il y travaille comme chercheur, puis soutient une thèse en 2004. Dans le même temps, il étudie le piano avec Alain Neveu et suit des cours d'écriture avec Jean-Michel Bardez. Depuis 2005, il travaille avec les compositeurs de l'Ircam en tant que réalisateur en informatique musicale. Il a collaboré avec Alexandros Markeas, Yan Marez, Georgia Spiropoulos, Unsuk Chin, Luca Francesconi, Jérôme Combier, Michaël Levinas, Bruno Mantovani, et a interprété leurs pièces en France et à l'étranger. En parallèle de son travail à l'Ircam, il compose des musiques électroniques au sein du duo Hierophantes qu'il a fondé en 2008 avec le plasticien Yulhe. Leurs installations et performances sont montrées lors de festivals ou expositions en France et à l'étranger.



Ictus ensemble en résidence à l'Opéra de Lille

Ictus est un ensemble bruxellois de musique contemporaine, subventionné par la Communauté Flamande. Né "sur la route" avec le chorégraphe Wim Vandekeybus, il habite depuis 1994 dans les locaux de la compagnie de danse Rosas, qu'il accompagne fréquemment. Ictus est un collectif fixe de musiciens cooptés. Sa programmation explore tout le champ de la musique moderne écrite de 1950 à nos jours, avec une préférence pour « nos jours ».

Un ingénieur du son est membre régulier de l'ensemble au même titre que les musiciens, témoin d'une aisance de notre génération vis-à-vis des instruments électriques et de l'électronique. À travers les concerts commentés (au Kaaaitheater d'abord, puis à l'Opéra de Lille, maintenant à Flagey), Ictus s'adresse au public: oui, la musique contemporaine peut se parler. Bozar, Kaaaitheater, Flagey, sont les partenaires de la saison bruxelloise, qui rencontre un public cultivé - mais non spécialisé. Depuis 2004, l'ensemble est également en résidence à l'Opéra de Lille. Ictus a ouvert une plateforme pédagogique pour interprètes (sous forme d'ateliers) et compositeurs (sous forme d'un fellowship de deux ans) et développé une collection de disques, riche d'une quinzaine de titres. La plupart des grandes salles et les meilleurs festivals l'ont déjà accueilli (Musica Strasbourg, Witten, Brooklyn Academy of Music, le Festival d'Automne à Paris, Ars Musica, Royaumont, Milano Musica, Wien Modern...).



Séance de travail à l'Ircam
© Mir Muratet

Autour de *La Métamorphose*

ME 9 FÉVRIER À 18H

CONCERT AVEC LES MUSICIENS D'ICTUS

MICHAËL LEVINAS QUATUOR À CORDES N° 1

Avec Ictus String Quartet : George van Dam, Igor Semenoff violons, Aurélie Entringer alto, Geert De Bièvre violoncelle.

En présence du compositeur

Rythme, polyphonie, travail raffiné des sonorités, tout converge dans le premier quatuor à cordes de Michaël Levinas vers la mise en place de fortes images sonores, très caractérisées, qui troublent l'écoute et la fascinent.
> Concert joué également jeudi 10 février à 19h à l'Espace culture de l'Université de Lille 1.

—

DU 15 AU 18 FÉVRIER

LE VRAI SANG À LA ROSE DES VENTS - VILLENEUVE D'ASCQ

Texte, mise en scène et peintures de Valère Novarina

Tél. 03 20 61 96 96 - Renseignements sur www.larose.fr

—

ME 2 MARS À 18H

CONCERT AVEC LES SOLISTES DU CONCERT D'ASTRÉE

MÉTAMORPHOSES BAROQUES PIÈCES ET AIRS DE MONTÉCLAIR, RAMEAU, LANDI...

Avec les solistes du Concert d'Astrée : Eugénie Warnier soprano & violon, clavecin, théorbe

En clin d'œil à la création de *La Métamorphose*, les solistes du Concert d'Astrée invitent les mythiques personnages chantés par Ovide, le poète latin qui a fait rêver pendant des siècles artistes et compositeurs à la lecture de ses Métamorphoses. On découvrira l'histoire de Pan et Syrinx, la métamorphose de Daphné en laurier, les amours de Psyché et Cupidon, tous « métamorphosés » par la musique de Rameau, Montéclair et leurs contemporains.

—

HAPPY DAY // SAMEDI 12 MARS 2011

Multitude de concerts et ciné-concerts, installations photos, performances musicales et vidéos, les formes sont variées pour ce Happy Day où petits et grands sont invités à découvrir l'univers fantastique du compositeur de *La Métamorphose*, Michaël Levinas.

Avec la participation de Michaël Levinas, de l'ensemble De Caelis, des étudiants du Conservatoire de Lille et de l'École supérieure d'art de Cambrai, de François Deppe de l'ensemble Ictus.

> Entrée libre de 12h à 18h30 à l'Opéra de Lille et à 18h30 au Conservatoire de Lille

—

DI 13 MARS VERS 18H

RENCONTRE

avec Michaël Levinas et l'équipe artistique à l'issue de la représentation.

> Entrée libre sans réservation dans la limite des places disponibles.

—

DU 2 AU 7 MAI

FRAGMENTS AU THÉÂTRE D'ARRAS

Une semaine de musique contemporaine : au cœur de cette 2^{ème} édition, un portrait du compositeur Michaël Levinas, avec Michaël Levinas, l'Ensemble Utopik, Magali Léger, Fabrice Bihan, Wilhem Latchoumia...

Tél. 03 21 71 66 16 (billetterie) - Renseignements sur www.theatredarras.com.

Pour aller plus loin

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 compte différents facteurs : l'étendue dans laquelle elle peut se mouvoir (sa tessiture), son timbre, sa puissance, le type de répertoire abordé (le baryton Verdi par exemple).

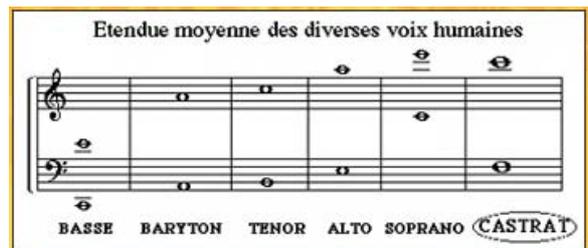
À l'opéra, chaque voix correspond à un type de personnage.

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.



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 liés 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)

Qui fait quoi à l'opéra ?

Associez le métier à la description de son travail et, en vous référant à l'équipe artistique de cette production, mettez des noms en dessous de chaque métier.

- | | | |
|-----------------------------|---|---|
| Le compositeur | ○ | ● Il/Elle écrit l'histoire, les textes qui seront chantés dans l'opéra. |
| Le costumier | ○ | ● Il/Elle est responsable de ce qui se passe sur scène. Il/Elle conçoit, avec son équipe, la scénographie et dirige le jeu des chanteurs (les mouvements...). |
| Le musicien | ○ | ● Il/Elle interprète un personnage de l'opéra. |
| Le chanteur | ○ | ● Il/Elle invente la musique d'après un thème ou une histoire (le livret) et écrit la partition. |
| Le librettiste | ○ | ● Il/Elle crée les décors du spectacle. |
| Le metteur en scène | ○ | ● Il/Elle dessine et conçoit les costumes. |
| Le scénographe (décorateur) | ○ | ● Il/Elle joue d'un instrument, interprète la musique du compositeur. Il/Elle fait partie de l'orchestre. |

L'Opéra de Lille, un lieu, une histoire

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.

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 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.

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 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).

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 8 et 5 €.

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.

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.

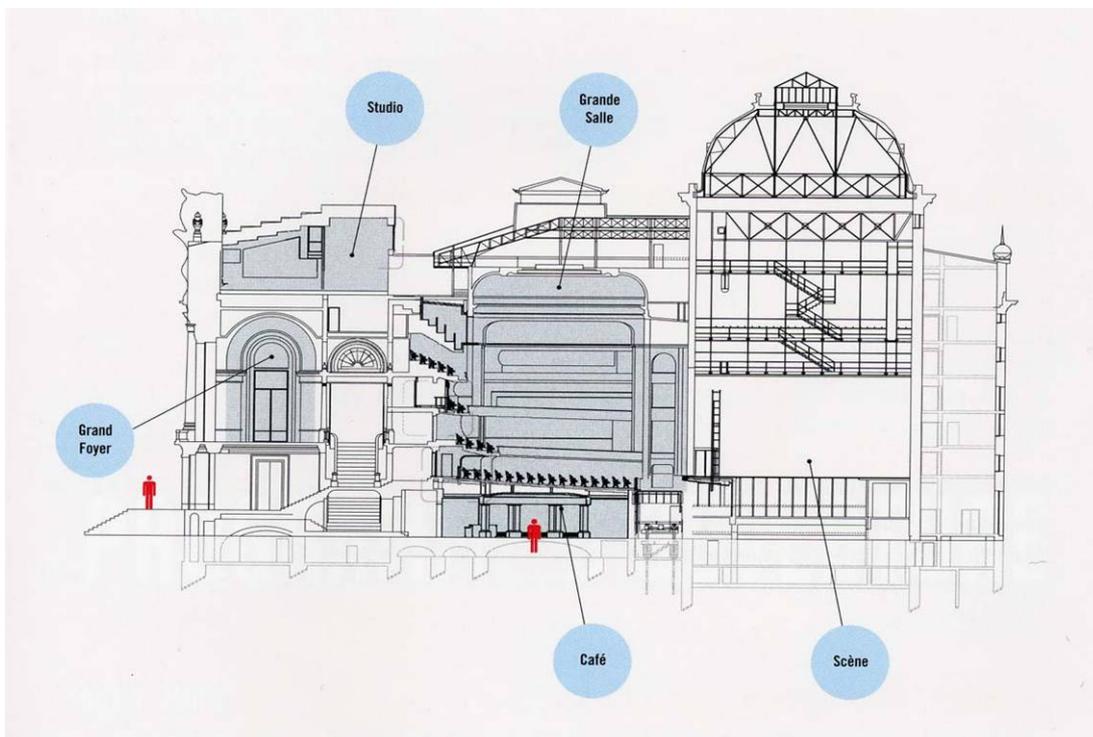
Les travaux de rénovation et la construction de nouveaux espaces (2000 à 2003)

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.

> visite virtuelle de l'Opéra accessible sur le site de l'Opéra :
<http://www.opera-lille.fr/fr/l-opera-de-lille/visite-virtuelle/>

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 = là où se passe le spectacle

Le grand foyer = là où les spectateurs se retrouvent après le spectacle et à l'entracte

Les coulisses = là où les artistes se préparent (se maquillent, mettent leurs costumes, se concentrent)

Les studios de répétition = là où les artistes répètent, travaillent, s'échauffent avant le spectacle

La régie = là où les techniciens règlent la lumière, le son... diffusés sur la scène

Côté salle (Dans la grande salle, il y a d'un côté, les spectateurs) :

- Les fauteuils des spectateurs sont répartis sur le parterre (ou Orchestre) et 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 Poulailleur » (parce que c'est l'endroit où se trouvait à l'époque le « peuple » qui était perché et caquetait comme des poules)
- Les loges (celles du Parterre étant appelé aussi baignoires)
- La loge retardataire (située en fond de Parterre)
- La régie (située en 2^{ème} galerie)

Côté scène (De l'autre côté, les artistes) :

- La fosse d'orchestre (là où sont placés les 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 (là où les artistes jouent, chantent et dansent)
(le lointain - l'avant-scène ou face / Jardin - Cour)
- Les coulisses
- Le rideau de fer et le rideau de scène séparent la scène et la salle. Le rideau de fer sert de coupe feu.