



L'Inondation

Francesco Filidei / Joël Pommerrat

Dossier pédagogique

Vous êtes sur le point d’emmener votre classe à l’Opéra Comique.

Ce dossier est conçu pour vous accompagner dans cette démarche.

Vous y trouverez toutes informations sur le spectacle, des séquences pédagogiques complètes, ainsi que des informations pratiques sur l’Opéra et son histoire.

Si vous souhaitez suivre un atelier en lien avec le spectacle, un programme intensif sur l’Opéra Comique, nos équipes sont à votre disposition pour accompagner votre projet, n’hésitez pas à prendre contact avec nous.

Notre site internet vous est également dédié, connectez-vous à votre espace personnalisé en suivant cette adresse : <https://www.opera-comique.com/fr/enseignant>, téléchargez les dernières ressources pédagogiques et interagissez avec nous ! Ce dossier a été réalisé par l’équipe de *Qui Veut Le Programme ?*, un espace ressource pour les enseignants : <https://www.quiveutleprogramme.com/>

A très vite au Comique !

L'Inondation, Opéra inspiré du texte éponyme d'Evgueni Zamiatine, musique de Francesco Filidei, livret de Joël Pommerat

L'homme reproche à sa femme le fait qu'ils n'ont pas d'enfant. Elle a la quarantaine, il faut se rendre à l'évidence, elle n'enfantera jamais. Jusqu'à ce jour, ils n'en avaient jamais parlé et ce reproche sonne le glas de leur couple. Le femme, très peinée, voit son vœu plus ou moins exaucé lorsqu'un voisin meurt, laissant livrée à elle-même une jeune fille de treize ans, désormais orpheline. Le couple recueille la jeune fille sans se douter du drame qui va se jouer. La femme, pourtant heureuse d'avoir ainsi satisfait son mari a du mal à créer des liens ne serait-ce qu'amicaux avec la jeune fille, mais l'homme, lui laisse parler son désir et délaisse la couche conjugale pour rejoindre la jeune fille pour qui il éprouve une vive attirance. Apeurée à l'idée de perdre son mari, la femme va tenter le tout pour le tout pour que l'intruse quitte sa maison, tandis que la Néva déborde de son lit et envahit la ville.

Opéra en deux actes inspiré du texte éponyme d'Evgueni Zamiatine.

Commande de l'Opéra Comique, création 2019

Chargé de la médiation

Maxime Gueudet

01 70 23 01 84

enseignement@opera-comique.com

<https://www.opera-comique.com/fr/enseignant-0>

Identifiant : pédagogie

Mot de passe : berlioz

Théâtre National de l'Opéra-Comique

5 rue Favart

75002 PARIS

Direction de la publication

Sheila Vidal-Louinet

Auteur du dossier

Qui Veut Le Programme ?



Conception et édition

Brigitte Gornet, professeure
agrégée honoraire de Lettres,
formatrice

Marie-Madeleine Rey, professeure
agrégée honoraire d'Education
musicale

Pierrick Ettien-Chalandard, Professeur
agrégé Histoire-géographie-E.M.C
(Académie de Créteil)

Sheila Vidal-Louinet, professeure
certifiée de Lettres, formatrice,
fondatrice de *Qui Veut Le Programme ?*

Dossier créé en MAI 2019

[*Qui Veut Le Programme ?*](#) crée de la ressource
interdisciplinaire adossée au spectacle vivant
et au numérique du cycle 1 à la Terminale.

Demandez le programme !

DISTRIBUTION

27 septembre 2019

20h00

29 septembre 2019

15h00

1er octobre 2019

20h00

3 octobre 2019

20h00

Spectacle en français surtitré

Durée estimée : 2h de musique

Direction musicale
Mise en scène
Décors et Lumières
Costumes, maquillages, perruques
Vidéo
Assistant musical
Collaborateur artistique
Assistante décors
Chef de chant

Emilio Pomarico
Joël Pommerat
Eric Soyer
Isabelle Deffin
Renaud Rubiano
Leonhard Garms
Philippe Carbonneaux
Marie Hervé
Thomas Palmer

L'Homme
La Femme
La Jeune fille
La Jeune fille
Le voisin
La Voisine
Le narrateur/policier
Le médecin
Enfants

Boris Grappe
Chloé Briot
Norma Nahoun (soprano)
Cypriane Gardin
Enguerrand de Hys
Yael Raanan Vador
Guilhem Terrail
Vincent Le Texier
***Maîtrise Populaire de l'Opéra Comique**

Orchestre
Nouvelle production
Coproducteurs

Orchestre Philharmonique de Radio France
Opéra Comique
Angers Nantes Opera, Opéra de Rennes

Sommaire

I. LES CLES POUR ENTRER DANS L'OEUVRE P.P. 6-19

Le processus de création p.p.6-9

Réalisations et ateliers p.p. 10-19

(scénographie, texte et musique)

II. SEQUENCES PEDAGOGIQUES P.P. 20-55

- « Entre écriture de la catastrophe et conceptions et représentations heuristiques de la nature »

Choix de 3 activités interdisciplinaires en classe de seconde et en lien avec les nouveaux programmes

p.p. 20-41

Disciplines concernées : Géographie, Français, SVT, EMC

- Séquence Lettres : Lecture d'une oeuvre complète - la nouvelle de Zola p.p. 42-51

BONUS : De la nouvelle à la tragédie p.p. 52-53

- Supports pédagogiques p.p. 52-55

III. DISTRIBUTION P.P. 56-64

III. BONUS P.P. 65-72

Histoire de l'Opéra Comique p.p. 66-70

Présentation de la Maîtrise de l'Opéra Comique p.p. 71-73

Liens p.74

A man with glasses and a beard is shown in profile, looking down at a miniature architectural model. The model is displayed on a white shelf. The model depicts a modern interior space with various furniture pieces, including a sofa, a table, and chairs. The lighting is soft, highlighting the details of the model. The background is slightly blurred, focusing attention on the man and the model.

Entrée dans l'oeuvre : Le Processus de création

« La répartition du sens entre les paroles et la musique, afin que chacune des composantes de l'opéra endosse, dans la complémentarité et l'économie, une partie du discours, de l'action, de l'évocation du monde extérieur et des mondes intérieurs.

La pièce ne pourra être appréciée sans la musique, la partition ne prendra sens qu'avec les mots. Pour l'heure, l'oeuvre prend vie, dicte ses besoins. »

Claude Debussy pour *Pelléas et Mélisande*

I. LE PROCESSUS DE CREATION

Depuis l'automne 2016, dans les locaux temporaires de la rue du Sentier puis dans la salle Favart restaurée, l'auteur-metteur en scène Joël Pommerat et le compositeur Francesco Filidei collaborent à une création lyrique qui verra le jour en 2019.

Joël Pommerat ne procède pas à l'adaptation d'un de ses spectacles à la scène lyrique, comme il l'a par exemple fait pour *Au monde*, donné en 2015 à l'Opéra Comique avec une musique de Philippe Boesmans. A l'invitation de l'Opéra Comique, il a accepté de se confronter pour la première fois à l'écriture d'un livret original. Le défi est particulier pour cet « écrivain de plateau » : ses collaborateurs ne sont plus les acteurs de sa compagnie Louis Brouillard mais des chanteurs, aux habitudes de travail très différentes. Il lui faut aussi et surtout partager avec un compositeur le discours et le temps du spectacle. Francesco Filidei aborde son deuxième opéra après *Giordano Bruno*, très remarqué lors de sa création le 12 septembre 2015 à la Casa da Música à Porto, représenté ensuite à Strasbourg, Reggio Emilia, Milan, Gennevilliers et Caen.

Joël Pommerat a proposé à Francesco Filidei d'adapter *L'Inondation*, une nouvelle d'Evgueni Zamiatine publiée en Union soviétique en 1929. **Elle sera décontextualisée et dégagée de son naturalisme afin d'acquérir une dimension universelle.** Cette histoire dramatique, celle du dérèglement du monde qu'une femme s'est construit pour survivre, est aussi un conte inscrit dans un environnement naturel qui élargit la matière du récit. C'est aussi l'histoire de personnages qui parlent peu, ou ne savent pas communiquer, autour d'une héroïne murée dans le silence. Du récit, Joël Pommerat a retenu les trois personnages principaux – la femme, son mari, une jeune fille – ainsi qu'un couple de voisins et il ajoute un narrateur proche du chœur tragique.

En novembre 2016, l'écrivain a commencé par élaborer un synopsis et une liste de termes, de bouts de phrases. Puis il a écrit des bribes de dialogue, avec des didascalies, pour les trois premières scènes. En février 2017, auteur-metteur en scène et compositeur ont décidé d'entamer leur travail commun lors d'un premier atelier avec des chanteurs spécialement engagés pour cette étape préparatoire. Comme pour un sculpteur ou un peintre, la présence des chanteurs permet d'écrire une première esquisse. Ce premier atelier a permis d'identifier des qualités de voix et de profération, de déterminer comment débutera l'opéra – sa scène d'ouverture diffèrera du début de la nouvelle –, d'appréhender un rythme scénique, de définir le rôle que jouera l'orchestre à l'égard de l'action et du décor.

I. LE PROCESSUS DE CREATION

Peu à peu, les deux auteurs ont élaboré une méthodologie, même si rien n'est systématisé : en général, une séance commence par des lectures à la table du premier jet de texte écrit par Joël Pommerat. S'ensuivent des discussions sur les inflexions vocales et la temporalité de la scène, puis des essais accompagnés par la violoncelliste Séverine Ballon et parfois par Francesco Filidei lui-même au piano. Le violoncelle permet d'explorer une palette variée, proche du monde sonore d'un orchestre. Compositeur et auteur-metteur en scène reviennent ensuite sur leurs écritures respectives, resserrent, allègent, fluidifient et précisent ici et là. Dans le même temps, tous deux s'accordent sur le dialogue, les formes musicales, les actions scéniques, leurs dynamiques, les contrastes et transitions. Pour écrire, Joël Pommerat a déjà commencé à imaginer les images du plateau. Les versions se succèdent séance après séance, dûment corrigées et numérotées par la dramaturge de la Compagnie Louis Brouillard, Marion Boudier, également en charge de recherches visuelles pour cette première étape exploratoire de création. Chaque nouvel atelier permet de faire le tri dans ce qui a mûri, tout en intégrant de nouvelles scènes au processus.

Les deux auteurs élaborent ainsi en même temps le dialogue musical et le portrait des protagonistes. Il se dessine, à la fois physique et musical (quelle musique caractérisera chacun ? quelle tessiture vocale convient à chacun ?). Ces portraits sont déterminants pour établir la distribution du spectacle. Il s'agit d'une façon nouvelle de procéder : la majeure partie du corpus lyrique a été composée pour des artistes de troupe connus des compositeurs et marqués par un répertoire de rôles. Dans la création contemporaine, les artistes sont souvent engagés tôt et la musique est alors écrite non seulement sur le texte, mais aussi pour leurs voix et leurs personnalités. Dans *L'Inondation*, l'image des personnages que Joël Pommerat a en tête se précise à travers les mots et les notes. Il faut identifier les chanteurs qui correspondront le mieux à ces êtres de paroles en quête d'interprètes.

Ce processus original de travail rejoint ce qu'a si bien analysé Debussy lorsqu'il a expliqué son choix de Maeterlinck pour *Pelléas et Mélisande* : « la répartition du sens entre les paroles et la musique, afin que chacune des composantes de l'opéra endosse, dans la complémentarité et l'économie, une partie du discours, de l'action, de l'évocation du monde extérieur et des mondes intérieurs. La pièce ne pourra être appréciée sans la musique, la partition ne prendra sens qu'avec les mots. Pour l'heure, l'oeuvre prend vie, dicte ses besoins. »

II. A. REALISATIONS ATELIERS

L'inondation, nous dit Joël Pommerat, est un modèle pour l'écriture théâtrale. Cette oeuvre de 1929 de l'écrivain russe, Evgueni Zamiatine, est un modèle de concision, comme dans les contes. Des motifs, des thèmes, des sujets se répètent comme des échos, ce qui crée déjà une puissance sonore et un réseau littéraire fort.

C'est la première fois que le metteur en scène travaille sur une oeuvre. Selon lui, l'indicible, qui fait l'oeuvre doit être montré, palpable à l'Opéra.

Il ne veut pas tomber dans un travail comparatiste entre l'oeuvre de Zamiatine et l'opéra.

A. Réalisation à propos d'une création

Plus qu'une adaptation, *L'Inondation* est manifestation le fruit d'un travail de « composition », tant littéraire que musicale.

Sorte de *Work in progress*, entrant dans un processus original et singulier. Une année s'est déroulée avec le compositeur Francesco Filidei, dans une écriture commune entremêlant écriture littéraire et musicale.

Notons également le temps de répétition inhabituel et appréciable : Répétition avec une soliste et des comédiens (qui prennent la place des chanteurs) afin d'ajuster la scénographie au mieux.

ATELIER :
TENTER D'ECRIRE
EN COMMUN
UN TEXTE...

Comment
s'y prend-
on ?

II. B. REALISATIONS ATELIERS

B. Eléments scénographiques

a. Superposition frontale de l'immeuble dans lequel vivent les protagonistes

Trois niveaux : on voit tout en permanence (ou presque).

Peut-on y voir un parallèle avec les appartements communautaires soviétiques ?

b. A propos des déplacements des protagonistes, Eric Soyer, présent à la présentation de Joël Pommerat, nous dit que « tous sont aperçus dans le lointain avant d'arriver sur scène ».

C'est peut-être l'occasion de rappeler le lexique des termes de théâtre et de scène : hors-champ, lointain, jardin, cour...

ATELIER :
CREER DES SAYNETES
AVEC LE LEXIQUE DE
LA SCENOGRAPHIE





Maquettes de *L'inondation* réalisées par Eric Soyer

3 appartements, concentration de l'espace. Cage d'escalier.

L'immeuble est central sur la scène. On a ce parti pris de raconter l'immeuble, comme si celui-ci devenait un corps à part entière.

Une famille avec 3 enfants qui habite au-dessus de la femme et l'homme, au premier. Ils les hébergent. Le spectateur est donc posé en situation de voyeur (Cf. *Fenêtre sur cour*, Alfred Hitchcock) et un événement se comprend par rapport aux autres par une superposition des actions.

Faire visualiser l'inondation en occultant le rez-de-chaussée. Etre profondément « déréalisé » pour faire réaliste.

A la fin, l'immeuble disparaît pour laisser la place à une grande salle toute blanche qui évoque l'hôpital.

II. C. REALISATIONS ATELIERS

C. Le texte

Evgueni Zamiatine, *L'Inondation*, de 1929. Traduit du russe par Barbara Nasaroff.
Dernière édition parue : Actes sud, 2014.

Dans un travail de recherches sur l'auteur et ses œuvres et qui peut être demandé aux élèves, il faut garder à l'esprit la question suivante : **Quelle est la vie d'un artiste sous l'ère soviétique ?**

Un parallèle est aussi possible avec d'autres auteurs : Pasternak, Akhmatova, Mandelstam...

Dans son travail d'adaptation, Joël Pommerat décide de commencer par un meurtre : celui de la femme jalouse et trompée qui tue sa servante, aussi maîtresse de « l'homme », c'est-à-dire le mari. Puis il revient en arrière dans la narration : **y a-t-il, de la part de Joël Pommerat, une volonté « d'effacer » le meurtre et de laisser entendre que c'est peut-être un fantasme ?** En faisant ici le choix de montrer d'emblée ce meurtre, on dévoile la fin de l'histoire. C'est donc un parti-pris évident pour l'adaptation : choisir d'être au cœur des personnages et de leurs émotions et non dans le suspense d'une narration...

Ce choix de commencer par un meurtre est aussi radical et fort au regard des règles classiques du théâtre. N'oublions pas que dans les règles de bienséance du théâtre classique, y compris à l'opéra, on ne montre pas le crime que l'on considérerait comme un acte « gratuit ».

La nouvelle, ou court roman, se décompose en sept chapitres : **qu'en est-il de l'adaptation sur scène ? Celle-ci est-elle séquencée en autant de scènes clés ?**

Tant dans les choix des costumes que dans les décors, il n'y a pas de volonté de reconstitution d'époque. Au contraire, on souhaite ici « contemporaniser » l'histoire qui se situerait entre les années soixante et aujourd'hui.

ATELIER :
Qu'est-ce qu'une
adaptation ?

Réalisation d'une
adaptation d'un extrait de cette
nouvelle ou d'une autre ?

II. D. REALISATIONS ATELIERS

D. La musique

Quelques pistes à propos de la composition de l'orchestre et du travail de Francesco Filidei.

Classification des instruments par famille :

Pour chaque famille : déterminer le fonctionnement pour obtenir un son.

Pour chaque instrument : description, historique et fonctionnement.

Les bois :

Temple blocks
Waldteufel (traduction : diable de forêt)
Bamboo Chines
Woodbloks
Whip (fouet)
Guero

Claviers et lames :

Glockenspiel
Xylophone
Tubular Bells

Soufflés :

Appaux soufflés ou manuels
Gelinotte soufflé, Tourterelle soufflé,
Geai soufflé, Rossignol soufflé, Canard
soufflé, Rossignol manuel, Rossignol eau

Pourquoi ce
choix de tels
instruments ?

1 - BOIS (par deux, c'est habituel)

- Flûte : piccolo, flûte normale, flûte en sol

Inhabituel : flûte permettant le si grave (la tessiture s'arrête à do)

- Hautbois : et cor anglais (pour le 2^{ème})
- Clarinettes en si bémol (instrument transpositeur : possibilité de développer)
Clarinette basse (1)
- 2 Bassons

2 - CUIVRES (par deux, sauf Tuba)

- Cors en fa (transpositeur)
- Trombones
- Trompettes en si bémol (transpositeur)
- Tuba



Machine à vent

II. D. REALISATIONS ATELIERS

Utilisation de sourdines :

Sourdine Wa-wa

Utilisation fréquente chez les compositeurs contemporains.

Sourdine metal straight

Sourdine cup (ou bol) produit un son particulièrement doux

<http://la.trompette.free.fr/sourdines.htm>

<https://www.youtube.com/watch?v=fExF-m8S1>

III - PIANO

Accessoires : Boîte à musique

Morceau de pneumatique à vélo en caoutchouc

IV - HARPE

Accessoire : Boîte à musique

V - ACCORDEON

VI - CORDES

8 Violons I

6 Violons 2

4 Altos

4 Violoncelles

3 Contrebasses



Appau soufflé Geai



Machine à tonnerre

Pour les
cordes :
pourquoi ces
différences ?
Pourquoi le nombre
n'est-il pas le
même ?

II. D. REALISATIONS ATELIERS

VII - PERCUSSION

Francesco Filidei prévoit quatre instrumentistes avec un grand nombre d'instruments pour chacun

Percussionniste 1 :

Bird Call (Gelinotte soufflé, Tourterelle soufflé)

2 Bongos

Bubble wrap

Ceramic dishes (medium)

Car horn

Cutlery (fork, knife and spoon)

Crotales

Cymbals (small and large)

Egg cutter

Glockenspiel

Guiro

Metal wind chimes

Police whistle

Shell chimes (avec perc. 3)

Squeaky toy

Taser box

2 Temple blocks

Triangle

Thunder sheet (large)

Timpano (80 cm)

Waldteufel

Whip (small)

Percussionniste 2 :

Placé au milieu de la fosse d'orchestre, afin de lui permettre de tourner (buzzing bow, Waldteufel, tuyau harmonique, etc)

Air Pump

3 Alpenglocken (small)

Bamboo chimes

Bird call (Rossignol eau, Rossignol manuel)

Bubble wrap

Buzzing Bow

Casserole pan

Egg cutter

Ocean Drum

Siren (electric)

1 Triangle

Tuyau harmonique en la

Waldteufel

Whip

5 Woodblocks



Cuica



Bâton de pluie

Comment
qualifier
leur timbre ?

II. D. REALISATIONS ATELIERS

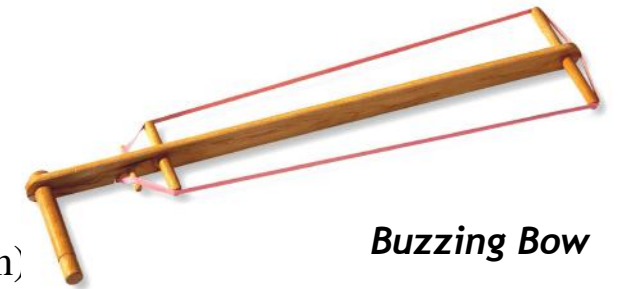
Percussionniste 3 :

Bell Plate (Do3, avec perc 4)
 Bird call (Geai sifflé, Rossignol soufflé)
 Bubble wrap
 Corrugated Conduit
 6 cow boxes – moo sound (reliés avec du scotch)
 Cymbal (medium)
 Egg cutter
 Glass, accordé en mi
 Lion'roar
 4 métronomes
 (possible 1 seul ; au fur et à mesure il faudra fixer
 un poids sur 40 – 60 – 92 – 144)
 Rattle (*raganella*)
 Revolving bike bell
 Shell Chimes (avec perc. 2)
 Spring coil (small, avec perc. 4)
 Tam Tam
 Triangle
 Tubular Bells
 Vibraslap (avec perc. 4)
 Waterphone
 Whip (large)

A quoi
servent
tous ces
instruments ?

Percussionniste 4 :

Bass Drum
 Bell Plate (do3 avec perc. 3)
 Bubble wrap
 Bird call (Canard soufflé, Gelinotte soufflé, Rossignol manuel)
 Ceramic dishes (small)
 Chinese Opera Gong (small)
 Corrugated Conduit
 Crotales
 Cuica
 Cutlery (fork, knife and spoon)
 Egg cutter
 Low Tom
 Metal Guiro
 Rain stick
 Snare Drum
 Spring coil (small and large)
 Triangle
 Vibraslap
 Xylophone
 Rin (la4)
 Wind machine



Buzzing Bow



Appeaux soufflé Geai

II. D. REALISATIONS ATELIERS

Voici différentes façons de classer les instruments :

- 1) Instruments à sons déterminés et instruments à sons indéterminés
- 2) Classement selon le matériau de base : les peaux, les métaux, les bois, les claviers et lames sonores

Les peaux :

Bongos
Timbales
Tam-Tam
Bass Drum
Low Tom
Snare Drum (caisse claire)
Cuica (tambour à friction brésilien)

Les métaux :

Ceramic dishes
Cutlery (couverts)
Crotales
Cymbales
Shell Chimes
Triangle
Alpenglocken
Casserole pan
Ocean Drum
Bell Plate
Vibraslap
Chinese Opera Gong
Metal Guiro
Spring Coil (ressort)

Waterphone



Autres :

Rain stick (Bâton de pluie)
Bubble wrap (papier à bulles)
Machine à vent
Revolving bike (sonnette à vélo)
Waterphone
Police whistle
Car horn
Squeaky Toy
Sirène
Tuyau harmonique
Lion' roar
Métronomes
Verre accordé
Taser Box
Egg cutter
Buzzing Bow (cithare vietnamienne)



Waldteufel

ATELIER :
**Comment utiliser ces
instruments ?**

**En fabriquer d'autres avec
divers matériaux ?**

**Créer une ambiance
(ou plusieurs) avec ces
instruments.**

Le compositeur Francesco Filidei, né en 1973

Utilisation d'instruments inhabituels

Les appeaux, le tuyau harmonique (définition et compréhension des sons harmoniques qui peuvent être menées en Sciences physiques)

Pour les voix : nommer les différentes voix (soprano, mezzo, ténor, baryton).

Choix de la voix de contre-ténor pour le narrateur : timbre particulier.

Filidei utilise souvent le chant grégorien.

Définition, utilisation réelle ou « métamorphosée », mise en abyme ?

Filidei est organiste de formation.

Rapport à la musique ancienne. Aspect rituel ?

Ecriture d'opéras

Un autre opéra : *Giordano Bruno* créé en 2015

Y a-t-il un parallèle à faire entre
le choix des instruments et
l'effacement ou le mutisme de la
femme dans la nouvelle ?

« Je sculpte et colore le temps, le découpe en segments »

Retour sur les chapitres de la nouvelle : est-ce de même pour la musique ?

Il y a une volonté d'écrire une musique dans laquelle on entend le drame, une musique la plus épurée possible.

Et parallèlement, dans l'œuvre, il y a une volonté d'effacement.

Cette création est conçue aussi « d'après » les œuvres de la photographe américaine Francesca Woodman : *Sull'essere angeli* (pour flûte soliste et orchestre - 2018)

<https://www.henricartierbresson.org/expositions/francesca-woodman/>



Séquences interdisciplinaires

Entre écriture de la catastrophe et conceptions et représentations heuristiques de la nature

Niveau conseillé : Lycée - Seconde

Disciplines : Français / Géographie / Histoire / S.V.T (voire physique-chimie) / EMC (nouveaux programmes)

Durée : 6 heures (si possible en interdisciplinarité entre les professeur(e)s de français et d'histoire-géographie de la classe)

Objectifs de la séquence : Dans un monde où l'urgence écologique est centrale, notamment avec la multiplication des risques naturels, comment l'écriture de la catastrophe livre-t-elle des conceptions et des représentations heuristiques de la nature ?

Déroulement : L'objectif de ce travail est de sensibiliser les élèves au thème historique et littéraire de la catastrophe naturelle dans sa dimension heuristique. Pourquoi l'homme se fait-il ainsi peur en (d)écrivant la catastrophe ? Quelles sont les conséquences éventuelles de ces catastrophes sur les sociétés humaines ? Comment l'homme cherche-t-il à lutter contre cette vulnérabilité des sociétés face à l'environnement, qui ne cesse lui-même d'évoluer dans une nouvelle ère que les scientifiques appellent l'anthropocène ?

Après avoir étudié la thématique de l'inondation en géographie et en littérature, les élèves devront à leur tour décrire l'influence d'une catastrophe naturelle à la fois sur des individus (notamment dans leur intimité, à la manière de *Zamiatine*) mais également sur les sociétés.

Pour l'enseignant : ancrage dans les nouveaux programmes de la classe de seconde générale et technologique

Nouveau programme de français de la classe de seconde générale et technologique :

https://cache.media.education.gouv.fr/file/SP1-MEN-22-1-2019/92/8/spe575_annexe1_1062928.pdf -

Deux thèmes peuvent être traités à partir d'un corpus littéraire autour de la nouvelle :

Thème : « Le roman et le récit du XVIII^e siècle au XXI^e siècle » en croisant en lecture cursive le texte de *Zamiatine* avec des extraits de romans français (Zola, Carrère...). Il est explicitement indiqué dans le programme que cette séquence doit faire l'objet d'un travail interdisciplinaire.

Thème : « La littérature d'idées et la presse du XIX^e siècle au XXI^e siècle » – On réfléchirait ici davantage aux débats d'idées depuis les Lumières (Voltaire) autour de la catastrophe naturelle et l'écologie.

Nouveau programme de géographie de la classe de seconde générale et technologique :

http://cache.media.education.gouv.fr/file/SP1-MEN-22-1-2019/69/9/spe577_annexe1CORR_1063699.pdf

- Là encore, deux thèmes peuvent être retenus pour cette étude :
- Thème 1 : « Sociétés et environnements : des équilibres fragiles » – Ce thème invite à étudier les sociétés face aux risques, en mettant notamment en lumière la vulnérabilité des sociétés et la fragilité des milieux continentaux et maritimes. On prendra ici l'exemple de Saint-Pétersbourg, en lien direct avec l'inondation au cœur de la nouvelle.
- Thème 2 : « Territoires, populations et développement : quels défis ? » - Cette étude de cas permettra d'introduire le deuxième thème annuel, dans lequel

Nouveau programme de S.V.T de la classe de seconde générale et technologique :

http://cache.media.education.gouv.fr/file/CSP/81/0/2de_SVT_Enseignement_commun_1023810.pdf

- Thème : « Les enjeux contemporains de la planète »
« Érosion et activité humaine », zone d'érosion littorale
- Thème : « Corps humain et santé »
 - Corps d'homme, corps de femme de la fécondation à la puberté

Pour l'élève : compétences à acquérir

- S'impliquer dans le travail de groupe, avec la réalisation d'un travail à la fois littéraire et géographique
- Développer l'expression personnelle, l'argumentation et le sens critique
- S'entraîner à rédiger un court récit littéraire à partir d'une contrainte
- Savoir étudier et localiser un espace géographique
- Utiliser les TICE

Activité 1 : La ville de Saint-Pétersbourg face aux risques naturels - La vulnérabilité des sociétés humaines (S.V.T./Histoire-géographie)

On pourrait commencer la séquence par une contextualisation historique réalisée par l'enseignant(e) en classe : « Saint-Pétersbourg face aux risques d'inondation »

*« Oui je t'aime, cité, création de Pierre ;
J'aime le morne aspect de ta large rivière,
J'aime tes dômes d'or où l'oiseau fait son nid,
Et tes grilles d'airain et tes quais de granit. »*

[Le Cavalier de bronze — Alexandre Pouchkine, Traduit par Alexandre Dumas]

La ville russe de Saint-Pétersbourg a été fondée en 1703, au moment où le pouvoir royal/impérial s'incarnait, en Europe, dans la transformation et la mise en ordre de la ville moderne. Inspiré par les canaux d'Amsterdam, le tsar Pierre le Grand voulait ainsi construire une capitale *ex nihilo*, symbole de son pouvoir, afin de concurrencer la ville de Moscou. La ville baigne dans la Neva à l'endroit même où elle se jette dans le golfe de Finlande. La Neva est au cœur de la ville, si bien qu'on parle de « Venise du Nord » pour qualifier la ville. Elle est la plus grande création urbaine du XVIIIe siècle, bâtie sur des basses-terres qui sont fortement vulnérables aux risques d'inondation. De nombreuses catastrophes naturelles ont ainsi eu lieu, notamment en 1824, date à laquelle le niveau de l'eau a atteint 4,10 m au-dessus de son niveau normal.

La ville, russo-européenne, concilie des styles très différents pour représenter la modernité de la ville. Le patrimoine architectural de la ville est néanmoins somptueux, conciliant le baroque, le néoclassicisme (Palais de l'Amirauté, palais d'Hiver, palais de l'Ermitage...).

Il s'agit donc d'étudier comment cette localisation particulière de la ville a entraîné une certaine vulnérabilité, comme le décrit Zamiatine dans sa nouvelle.

Exercice réalisé en salle informatique par les élèves :
À partir d'une recherche en salle informatique, construire un dossier documentaire permettant de répondre au sujet suivant :

« Saint-Pétersbourg : une ville vulnérable au risque d'inondation »

Possibilité de faire intervenir ici le/la professeur(e) de S.V.T. et/ou de physique-chimie sur la question des inondations afin d'introduire la séance sur des **questions géophysiques**. **On peut ici adopter une démarche expérimentale en s'interrogeant sur les facteurs possibles de ces inondations : le milieu ? Les précipitations ? La Neva ? Le golfe de Finlande ?**

- Utilisation du logiciel *Google Map* pour observer le milieu naturel autour de Saint-Pétersbourg (estuaire, relief, lac, mer...)
- Possibilité de réaliser un schéma géographique pour localiser les différents éléments observés à l'échelle locale. **En effet, l'une des compétences à acquérir dans le cadre du nouveau baccalauréat consiste à réaliser une représentation cartographique à partir d'un document. Les élèves devraient ici choisir les figurés les plus pertinents afin de représenter la ville de Saint-Pétersbourg.**

Sur le plan de la méthode, les élèves pourraient ici travailler la **démarche expérimentale** en sciences, en listant tous les **facteurs explicatifs** possibles de ces inondations. La recherche de documents permettrait de réfuter ou de confirmer ces facteurs.

Quelques exemples de documents à mobiliser :

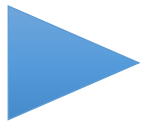
- Comparaison avec des cartes présentant les cumuls des précipitations sur l'année.
- Recherches sur le climat de Saint-Pétersbourg (climat continental avec influence océanique de la mer Baltique, pluies d'été, précipitations malgré tout peu abondantes...)
- Poursuivre les recherches sur la formation des vagues marines, en partie responsables des inondations à Saint-Pétersbourg. **Possibilité de faire intervenir le professeur de physique-chimie de la classe sur la notion de fréquence et d'oscillation.**

L'enseignant(e) pourrait ici terminer le cours avec un **schéma explicatif du déferlement des vagues**.



Source : Schéma d'un phénomène de vagues-submersion au passage d'une tempête, Météo France, en ligne :

<http://www.meteofrance.fr/prevoir-le-temps/phenomenes-meteo/les-vagues-submersions>



Après avoir étudié le sujet, les élèves doivent, en cours de géographie, trouver plusieurs documents pertinents afin de construire la leçon autour de l'étude de la ville de Saint-Pétersbourg :

- Une capture d'écran *Google Map* fléchée sur un logiciel de traitement de texte permettant d'étudier le milieu dans lequel la ville a été construite en identifiant les principaux éléments
- Une capture d'écran du simulateur de montée des océans :
<http://sboisse.free.fr/planete/simulateur-de-montee-des-oceans.php>
- Une archive historique permettant de représenter une inondation dans l'histoire de la ville et les risques liés pour les habitants.
- Un article de presse représentant les solutions contemporaines apportés par l'État et la municipalité, aujourd'hui, pour faire face à ces problèmes.
- Les débats contemporains autour de l'aménagement du territoire.

Un prolongement de cette activité pourrait consister à proposer le dossier documentaire à un autre groupe de la classe, accompagné d'une question, afin qu'ils puissent rédiger un résumé de l'analyse.

En conclusion, l'enseignant(e) insiste sur le fait que le delta de la Neva a été transformé par l'anthropisation du milieu et la construction d'une ville dans un milieu peu propice. Cependant, les inondations proviennent souvent des vagues marines de la mer Baltique à l'Ouest, au niveau du Golfe de Finlande.

- Lecture de l'incipit de la nouvelle : lier littérature et géographie -

Activité 2 : Peut-on parler d'une « littérature de la catastrophe » (Français)

Question : Existe-t-il une littérature d'alerte concernant les risques naturels ?

Dès l'Antiquité avec la thématique du déluge, la littérature a permis de décrire l'impuissance et la vulnérabilité humaines face aux déchaînements naturels (inondations, séismes, incendies...). Il s'agirait ici d'étudier la réflexion des écrivains et des philosophes face à ces catastrophes naturelles depuis les Lumières.

Question de corpus : Que représente la catastrophe naturelle dans les différents extraits littéraires suivants ?

Étude du déluge dans la Bible (chapitre 6, 7, 8 de la *Genèse*, dans l'Ancien testament)

Étude de Voltaire, « Poème sur le désastre de Lisbonne ou examen de cet axiome : tout est bien » (1756), in *Œuvres complètes de Voltaire*, Garnier, 1877, tome 9 (p. 470-478).

Le séisme de 1755 à Lisbonne au Portugal a eu lieu le 1er novembre 1755 à 9 h 40 du matin. Selon les sources, on dénombre entre 50 000 et 70 000 victimes parmi 275 000 habitants. La secousse fut suivie par un tsunami et des incendies, qui détruisirent la ville de Lisbonne dans sa quasi-totalité.

« Ô malheureux mortels ! ô terre déplorable !
Ô de tous les mortels assemblage effroyable !
D'inutiles douleurs, éternel entretien !
Ces femmes, ces enfants l'un sur l'autre entassés,
Sous ces marbres rompus ces membres dispersés ;
Cent mille infortunés que la terre dévore,
Qui, sanglants, déchirés, et palpitants encore,
Enterrés sous leurs toits, terminent sans secours
Dans l'horreur des tourments leurs lamentables
jours !
Aux cris demi-formés de leurs voix expirantes,
Au spectacle effrayant de leurs cendres fumantes,
Direz-vous : « C'est l'effet des éternelles lois
Qui d'un Dieu libre et bon nécessitent le choix ? »
Direz-vous, en voyant cet amas de victimes :
« Dieu s'est vengé, leur mort est le prix de leurs
crimes ? »
Philosophes trompés qui criez : « Tout est bien » ;

Accourez, contemplez ces ruines affreuses,
Ces débris, ces lambeaux, ces cendres malheureuses,
Quel crime, quelle faute ont commis ces enfants
Sur le sein maternel écrasés et sanglants ?
Lisbonne, qui n'est plus, eut-elle plus de vices
Que Londres, que Paris, plongés dans les délices :
Lisbonne est abîmée, et l'on danse à Paris.
Tranquilles spectateurs, intrépides esprits,
De vos frères mourants contemplant les naufrages,
Vous recherchez en paix les causes des orages :
Mais du sort ennemi quand vous sentez les coups,
Devenus plus humains, vous pleurez comme nous.
Croyez-moi, quand la terre entr'ouvre ses abîmes,
Ma plainte est innocente et mes cris légitimes. [...] »

Victor Hugo, "Cette nuit, il pleuvait, la marée était haute...", *Les Châtiments*, VII (1852-1853).

« Cette nuit, il pleuvait, la marée était haute,
Un brouillard lourd et gris couvrait toute la côte,
Les brisants aboyaient comme des chiens, le flot
Aux pleurs du ciel profond joignait son noir sanglot,
L'infini secouait et mêlait dans son urne
Les sombres tournolements de l'abîme nocturne ;
Les bouches de la nuit semblaient rugir dans l'air.
J'entendais le canon d'alarme sur la mer.
Des marins en détresse appelaient à leur aide.
Dans l'ombre où la rafale aux rafales succède,
Sans pilote, sans mât, sans ancre, sans abri,
Quelque vaisseau perdu jetait son dernier cri.
Je sortis. Une vieille, en passant effarée,
Me dit : – il a péri. C'est un chasse-marée.

Je courus à la grève et ne vis qu'un linceul
De brouillard et de nuit, et l'horreur, et moi seul ;
Et la vague, dressant sa tête sur l'abîme,
Comme pour éloigner un témoin de son crime,
Furieuse, se mit à hurler après moi.
Qu'es-tu donc, Dieu jaloux, Dieu d'épreuve et d'effroi,
Dieu des écroulements, des gouffres, des orages,
Que tu n'es pas content de tant de grands naufrages,
Qu'après tant de puissants et de forts engloutis,
Il te reste du temps encor pour les petits,
Que sur les moindres fronts ton bras laisse sa marque,
Et qu'après cette France, il te faut cette barque ! »

Émile Zola, « L'inondation », chapitre IV, p. 45-48 (1880-1885)

« J'ignore combien de temps nous restâmes dans la stupeur de cette crise. Quand je revins à moi, l'eau avait grandi encore. Maintenant, elle atteignait les tuiles ; le toit n'était plus qu'une île étroite, émergeant de la nappe immense. À droite, à gauche, les maisons avaient dû s'écrouler. La mer s'étendait.

« Nous marchons », murmurait Rose qui se cramponnait aux tuiles.

Et nous avions tous, en effet, une sensation de roulis, comme si la toiture emportée se fût changée en radeau. Le grand ruissellement semblait nous charrier. Puis, quand nous regardions le clocher de l'église, immobile en face de nous, ce vertige cessait ; nous nous retrouvions à la même place, dans la houle des vagues.

L'eau, alors, commença l'assaut. Jusque-là, le courant avait suivi la rue ; mais les décombres qui le barraient à présent, le faisaient refluer. Ce fut une attaque en règle. Dès qu'une épave, une poutre, passait à la portée du courant, il la prenait, la balançait, puis la précipitait contre la maison comme un bélier. Et il ne la lâchait plus, il la retirait en arrière, pour la lancer de nouveau, en battait les murs à coups redoublés, régulièrement. Bientôt, dix, douze poutres nous attaquèrent ainsi à la fois, de tous les côtés. L'eau rugissait. Des crachements d'écume mouillaient nos pieds. Nous entendions le gémissement sourd de la maison pleine d'eau, sonore, avec ses cloisons qui craquaient déjà. Par moments, à certaines attaques plus rudes, lorsque les poutres tapaient d'aplomb, nous pensions que c'était fini, que les murailles s'ouvraient et nous livraient à la rivière, par leurs brèches béantes.

Gaspard s'était risqué au bord même du toit. Il parvint à saisir une poutre, la tira de ses gros bras de lutteur.

« Il faut nous défendre », criait-il.

Jacques, de son côté, s'efforçât d'arrêter au passage une longue perche. Pierre l'aida. Je maudissais l'âge, qui me laissait sans force, aussi faible qu'un enfant. Mais la défense s'organisait, un duel, trois hommes contre un fleuve. Gaspard, tenant sa poutre en arrêt, attendait les pièces de bois dont le courant faisait des béliers ; et, rudement, il les arrêta, à une courte distance des murs. Parfois, le choc était si violent, qu'il tombait. À côté de lui, Jacques et Pierre manœuvraient la longue perche, de façon à écarter également les épaves. Pendant près d'une heure, cette lutte inutile dura. Peu à peu, ils perdaient la tête, jurant, tapant, insultant l'eau. Gaspard le sabrait, comme s'il se fût pris corps à corps avec elle, la trouait de coups de pointe ainsi qu'une poitrine. Et l'eau gardait sa tranquille obstination, sans une blessure, invincible.

Alors, Jacques et Pierre s'abandonnèrent sur le toit, exténués ; tandis que Gaspard, dans un dernier élan, se laissait arracher par le courant sa poutre, qui, à son tour, nous battit en brèche. Le combat était impossible.

Marie et Véronique s'étaient jetées dans les bras l'une de l'autre. Elles répétaient, d'une voix déchirée, toujours la même phrase, une phrase d'épouvante que j'entends encore sans cesse à mes oreilles : « Je ne veux pas mourir !... Je ne veux pas mourir ! »

Rose les entourait de ses bras. Elle cherchait à les consoler, à les rassurer ; et elle-même, toute grelottante, levait sa face et criait malgré elle : « Je ne veux pas mourir ! »

Seule, tante Agathe ne disait rien. Elle ne priait plus, ne faisait plus le signe de la croix. Hébétée, elle promenait ses regards, et tâchait encore de sourire, quand elle rencontrait mes yeux.

L'eau battait les tuiles, maintenant. Aucun secours n'était à espérer. Nous entendions toujours des voix, du côté de l'église ; deux lanternes, un moment, avaient passé au loin ; et le silence de nouveau s'élargissait, la nappe jaune étalait son immensité nue. Les gens de Saintin, qui possédaient des barques, devaient avoir été surpris avant nous. »

Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*, POL, p. 11-15 (2009)

« [...] L'image suivante, c'est un petit groupe, clients et personnel de l'hôtel, massés sur une terrasse au bout du parc, dominant l'océan. Au premier regard, étrangement, on en remarque rien. Tout paraît normal. Puis, c'est comme si on faisait le point. On s'avise que l'eau est très loin. Entre la bordure des vagues et le pied de la falaise, la plage en temps normal est large d'une vingtaine de mètres. Là, elle s'étend à perte de vue, grise, plate, scintillante sous le soleil voilé : on se croirait au Mont-Saint-Michel à marée basse. On s'aperçoit aussi qu'elle est jonchée d'objets dont on en mesure d'abord pas l'échelle. Ce bout de bois tordu, est-ce une branche arrachée ou un arbre ? Un très grand arbre ? Cette barque démantelée, est-ce que ce ne serait pas plus qu'une barque ? Carrément un bateau, un chalutier, rejeté et brisé comme une coquille de noix ? On n'entend aucun bruit, pas un souffle n'agite les plumets des cocotiers. Je ne me rappelle pas les premières paroles prononcées dans le groupe que nous avons rejoint, mais à un moment quelqu'un a murmuré : *two hundred children died at school, in the village*.

Construit sur la falaise surplombant l'océan, l'hôtel est comme emmitouflé dans la surabondance végétale de son parc. Il faut franchir une grille surveillé par un gardien, puis descendre une rampe bétonnée pour atteindre la route qui longe la côte. Au pied de cette rampe attendant habituellement des touk-touks, ces mobylettes bâchées équipées d'une banquette sur laquelle on peut tenir à deux, trois en se serrant, et qui servent pour les petits déplacements : jusqu'à dix kilomètres, au-delà on réserve un vrai taxi. Il n'y a pas de touk-touk aujourd'hui. Hélène et moi sommes descendus jusqu'à la route, dans l'espoir de comprendre ce qui se passe. Cela semble grave mais, hormis l'homme qui a parlé des deux cents enfants morts à l'école du village et que quelqu'un a contredit en disant que les enfants ne pouvaient pas être à l'école parce que c'était *Poya*, le Nouvel An bouddhiste, personne à l'hôtel n'a l'air d'en savoir plus que nous. Pas de touk-touk, pas de passants non plus. D'habitude, il y en a tout le temps : des femmes qui portent des paquets et cheminent par groupes de deux ou trois, des collégiens en chemises blanches impeccablement repassées, tout ce monde souriant et liant très volontiers conversation. Tant qu'on longe la colline qui la protège de l'océan, la route est normale. Dès qu'on la dépasse et arrive dans la plaine, on découvre que d'un côté rien n'a bougé, arbres, fleurs, murets, petites échoppes, mais que de l'autre tout est dévasté, englué dans une boue noirâtre comme une coulée de lave. Après quelques minutes de marche en direction du village, vient à notre rencontre un grand type blond, hagard, en short et chemise déchirés, couvert de boue et de sang. Il est hollandais, c'est curieusement la première chose qu'il dit, et la seconde c'est que sa femme est blessée. Des paysans l'ont recueillie, il cherche du secours, il pensait en trouver à notre hôtel. Il parle aussi d'une vague immense qui a déferlé et puis s'est retirée en emportant les maisons et les gens. Il semble choqué, plus stupéfait que soulagé d'être en vie.

Hélène propose de l'accompagner jusqu'à l'hôtel : le téléphone sera peut-être rétabli et on peut espérer que parmi les résidents il y aura un médecin. Moi, je veux marcher encore un peu, je dis que je les rejoins bientôt. À l'entrée du village, il règne une atmosphère d'angoisse et de confusion. Des groupes se font et se défont, des voitures bâchées manœuvrent, on entend des cris, des gémissements. Je m'engage dans la rue qui descend vers la plage mais un policier fait barrage. Je lui demande ce qui s'est passé au juste, il répond : *the sea, the water, big water*. Est-ce vrai qu'il y a des morts ? *Yes, many people dead, very dangerous. You stay in hotel? Which hotel? Eva Lanka? Good, good, Eva Lanka, go back there, it is safe. Here, very dangerous*. Le danger semble passé, j'obéis quand même ».

[...]

« Jean-Baptiste vient me chercher dans le bungalow, bouleversé. Le couple de Français dont nous avons fait la connaissance deux jours plus tôt vient d'arriver à l'hôtel. Leur fille est morte. Il a besoin de moi pour affronter ça. En marchant avec lui sur le chemin qui conduit au bâtiment principal, je me rappelle notre rencontre, dans un des restaurants en paillote de la plage, là où le policier m'a empêché d'aller. Ils occupaient la table voisine de la nôtre. La trentaine, lui un peu plus, elle un peu moins. Tous deux beaux, gais, amicaux, visiblement très amoureux l'un de l'autre et de leur petite fille de quatre ans. Elle est venue jouer avec Rodrigue, c'est ainsi que nous avons engagé la conversation. Contrairement à nous, ils connaissaient très bien le pays, n'habitaient pas l'hôtel mais une petite maison que le père de la jeune femme louait à l'année sur la plage, à deux cents mètres du restaurant. C'était le genre de gens qu'on est content de rencontrer à l'étranger et nous nous sommes quittés en comptant bien nous revoir. Sans fixer de rendez-vous : on se croiserait forcément, au village, à la plage ».

Étude de la nouvelle de Zamiatine, publiée en 1929 avant l'exil (demande d'émigration en 1931).

Lecture intégrale de l'œuvre avant le spectacle.

- On peut ici penser aux apports de la science-fiction ou de la dystopie (lien avec *Nous autres* de Zamiatine), y compris dans la littérature contemporaine.

Comparaison possible avec le tableau de Constantin Flavitski : « La princesse Tarakanova emprisonnée dans la forteresse Pierre-et-Paul au moment de l'inondation de 1777, tableau peint en 1864, Moscou.

- *Quels sont les liens entre l'inondation et l'émotion dès le XIXe siècle, notamment portée par le mouvement romantique ?*

Questions de lecture tout au long de la nouvelle :

- Pourquoi avoir intitulé cette nouvelle « l'inondation » ?
 - Quelle est la place de l'inondation dans la nouvelle ?
 - Comment l'inondation change-t-elle les rapports dans le couple ?
 - Relevez les parallèles faits par l'auteur entre les liquides et les humeurs dans la nouvelle.
- Sortie pour assister au spectacle -



FOCUS

Retour sur le spectacle – la catastrophe comme *tabula rasa* (émotionnelle, politique...) ?

- **Comment la scénographie permet-elle de représenter l'inondation ? Quelle est le rôle de l'inondation dans l'intrigue ?**
- **Diriez-vous que l'inondation est centrale dans la mise en scène de J. Pommerat ? Pourquoi ?**
- **Quel est le rôle de la lumière dans la mise en scène de la catastrophe ?**

L'enseignant(e) sensibilise ici les élèves à la question de l'écologie politique. Cette brève initiation à la philosophie partirait de la question du développement durable, traitée en seconde. Du grec « *oikos* », l'habitat, l'écologie définit les relations de l'organisme et de son environnement. Ainsi, il s'agit d'étudier la nature comme un être vivant, fragile, qui mérite d'être protégé et préservé grâce à l'action humaine. Or, le développement de l'anthropocène – l'idée selon laquelle l'humanité serait entrée dans une nouvelle ère géologique dans laquelle l'homme a considérablement modifié son milieu, notamment la teneur en dioxyde de carbone – nous interroge sur les moyens de prise de conscience face à ces catastrophes. La littérature joue-t-elle un rôle dans cette prise de conscience ? Un « catastrophisme éclairé » (J.P. Dupuy) est-il alors souhaitable pour faire réagir les hommes face à ces catastrophes ?

Réflexion collective à partir d'un *brainstorming* :

Quelle est l'utilité de la « catastrophe » dans l'imaginaire collectif ?

La « catastrophe » permet-elle d'agir ? Pourquoi ?

Une approche philosophique : Hans Jonas, *Le principe responsabilité* (1979)

Compte tenu de la puissance colossale de notre technique [...] il devient d'une aveuglante clarté que la prévention est la principale **mission de la responsabilité**. Mais ce n'est pas le seul domaine. Notre technique pacifique [=qui n'inspire pas la crainte] elle-même, dont bénéficie quotidiennement l'humanité sur la planète, recèle en elle un potentiel de malheur — qui, pour n'être ni intentionnel ni soudain, n'en est pas moins sournois. Il accompagne en conséquence comme une ombre grandissante, les œuvres que cette technique a voulues, et dont elle a eu si souvent besoin.

Le choix plus simple qui consisterait à suspendre toute action nous est ici refusé, car nous devons poursuivre l'exploitation technique de la nature. Comment et dans quelles proportions, telles sont les deux seules questions qui subsistent ; de même, celle de savoir si nous sommes maîtres de la nature ou si nous pouvons le devenir est-elle l'une des questions les plus graves en ce qui concerne la liberté humaine. [...] Le danger qui nous menace actuellement vient-il encore du dehors ? Provient-il de l'élément sauvage que nous devons maîtriser grâce aux formations artificielles de la culture ? C'est encore parfois le cas, mais un flot nouveau et plus dangereux se déchaîne maintenant de l'intérieur même et se précipite, détruisant tout sur son passage, y compris la force débordante de nos actions qui relèvent de la culture. C'est désormais à partir de nous que s'ouvrent les trouées et les brèches à travers lesquelles notre poison se répand sur le globe terrestre, transformant la nature tout entière en un cloaque pour l'homme. Ainsi les fronts se sont-ils inversés. Nous devons davantage protéger l'océan contre nos actions que nous protéger de l'océan. Nous sommes devenus un plus grand danger pour la nature que celle-ci ne l'était autrefois pour nous. Nous sommes devenus extrêmement dangereux pour nous-mêmes et ce, grâce aux réalisations les plus dignes d'admiration que nous avons accomplies pour assurer la domination de l'homme sur les choses. C'est nous qui constituons le danger dont nous sommes actuellement cernés et contre lequel nous devons désormais lutter.

Source : Hans Jonas, *Une éthique pour la nature*, 1993, tr. fr. Sylvie Courtine-Denamy, Desclée de Brouwer, 2000, p. 136-137

Jean-Pierre Dupuy, « Une catastrophe monstre »

Professeur à l'université Stanford, Jean-Pierre Dupuy est également président du comité d'éthique et de déontologie de la Haute Autorité de sûreté nucléaire.

Le fait que les juifs d'Europe aient substitué au mot « holocauste » celui de Shoah, qui signifie catastrophe naturelle et, singulièrement, raz de marée, tsunami, atteste cette tentation de naturaliser le mal lorsque les hommes deviennent incapables de penser cela même dont ils sont victimes. Voici que la tragédie qui frappe le Japon semble inverser les termes de cette analyse et qu'un véritable tsunami, une onde on ne peut plus matérielle, vient réveiller le tigre nucléaire. Certes, il s'agit d'un tigre en cage : un réacteur électronucléaire n'est pas une bombe atomique.

[...] C'est comme si la Nature se dressait face à l'Homme et lui disait, du haut de ses rouleaux déferlants de vingt mètres : « Tu as voulu dissimuler le mal qui t'habite en l'assimilant à ma violence. Mais ma violence est pure, en deçà de tes catégories de bien et de mal. Je te punis en prenant au mot l'assimilation que tu as faite entre tes instruments de mort et ma force immaculée. Péris donc par le tsunami ! » [...] Que Rousseau ait gagné est évident dans la manière dont le monde a réagi à deux des plus grandes catastrophes naturelles de ces dernières années : le cyclone Katrina et le tsunami asiatique de Noël 2004. C'est leur statut de catastrophe naturelle qui a été mis en doute. « *A man-made disaster* » (une catastrophe due à l'homme) titrait le New York Times à propos du premier ; la même chose avait été dite à propos du second avec de bonnes raisons. Si les récifs de corail et les mangroves côtières de Thaïlande n'avaient pas été impitoyablement détruits par l'urbanisation, le tourisme, l'aquaculture et le réchauffement climatique, ils auraient pu freiner l'avancée de la vague meurtrière et réduire significativement l'ampleur du désastre. [...] Bref, c'est l'homme, seulement l'homme, qui est responsable, sinon coupable, des malheurs qui l'accablent.

Source : Extrait de l'article de Jean-Pierre Dupuy, « Une catastrophe monstre », *Le Monde*, en ligne, 19/03/2011

Activité 3 : Travail interdisciplinaire (tâche finale)

À partir des travaux et recherches précédentes, les enseignant(e)s de lettres et d'histoire-géographie proposent un travail de rédaction sur le thème de la catastrophe naturelle :

« Rédigez, seul(e) ou en groupe, le récit d'une catastrophe naturelle qui s'abat sur la ville de votre choix. Vous préciserez les conséquences collectives mais également intimes sur la vie des individus. Votre récit sera notamment construit à partir du point de vue de différents personnages qui interagissent face à cette catastrophe (discours direct, focalisation interne...) »

BONUS : Pour le programme de 3^e – Rédiger une biographie d'Evgueni Zamiatine (1884-1937)

L'enseignant(e) d'histoire peut accompagner le travail de français en proposant aux élèves de rédiger, en salle informatique, une biographie d'Evgueni Zamatiane dans le contexte de construction de l'URSS :

- Il est important de citer les sources utilisées pour la recherche tout en sensibilisant les élèves au risque du plagiat
- Il faut organiser la biographie de Zamiatine autour d'événements marquants et importants pour comprendre sa trajectoire d'artiste face à la montée d'un régime totalitaire
- Il faut contextualiser sa vie dans le contexte de la construction de l'URSS.

Entraînement à l'étude de document

À l'issue de cette activité, l'enseignant(e) peut proposer un travail d'étude critique de document à partir de la lettre envoyée en 1931 par l'écrivain Evgueni Zamiatine au chef, Staline, afin de fuir l'URSS

En 1931, Evgueni Zamiatine est accusé par les bolcheviks d'être un opposant à la révolution soviétique. Il parvient à recevoir l'accord de Stalina, notamment grâce à l'intercession de l'écrivain Maxim Gorki.

Estimé Iossi Vissarionovitch

Condamné au châtimeut suprême, l'auteur de ces lignes vous écrit pour vous demander de commuer sa peine.

Mon nom ne vous est sans doute pas inconnu. L'impossibilité où je suis mis d'écrire est bel et bien une sentence de mort pour l'écrivain que je suis ; or, les circonstances sont telles qu'il m'est impossible de poursuivre ma tâche car tout création est impensable pour qui doit travailler dans une atmosphère de chasse à l'homme systématique et qui va s'exacerbant au fil des années.

Loin de moi l'idée d'aller jouer les innocences outragées. Je sais parfaitement que, dans ce que j'ai écrit durant les trois ou quatre années qui ont suivi la révolution, il y a des choses susceptibles d'avoir justifié telles out telles attaques. Je sais aussi que j'ai la fort malencontreuse habitude de dire non point ce qu'il serait, en l'occurrence, avantageux de dire mas ce qui me semble être la vérité. En particulier, je n'ai jamais caché les sentiments que m'inspiraient la servilité littéraire, l'esprit courtesan, les caméléons de tous bords ; j'ai toujours considéré et continue de considérer que tout cela rabaisse de la même façon et l'écrivain et la révolution. J'ai, jadis, dans l'un de mes articles, soulevé cette question d'une façon abrupte et désagréable à plus d'un (revue *Maison de l'art*, n°1, 1920) ; cela a donné le coup d'envoi à une vaste campagne de presse dirigée contre ma personne.

Depuis et sous divers prétextes, cette campagne continue ; elle se poursuit au moment où j'écris ces lignes et a fini par donner lieu à ce que je désignerai comme une sorte de fétichisme : de la même façon que, jadis, les chrétiens désireux de personnifier le mal sous toutes ses formes de la façon la plus commode, créèrent le diable, la critique a fait de moi le diable de la littérature soviétique. Cracher sur le diable est considéré comme une bonne action et nul ne s'est privé de le faire, d'une façon ou d'une autre. On s'est évertué à découvrir dans chacune de mes publications quelque dessein diabolique.

Pour ce, l'on n'a pas hésité à aller jusqu'à me reconnaître des dons de prophétie ; c'est ainsi que dans l'un de mes contes, *Dieu*, paru en 1916 dans la revue *Annales*, certain critique a réussi à trouver... « des sarcasmes contre la révolution à l'occasion du passage à la NEP » ; dans mon récit de 1920, *Le Moine Erasme*, un autre critique (Machbitz-Veroc) a cru voir « une parabole sur les chefs soi-disant rendus plus intelligents par la NEP ». Indépendamment du contenu de tel ou tel de mes écrits, il suffit qu'il soit signé de moi pour que l'on y voie aussitôt quelque intention criminelle. [...]

Je ne cite le fait que parce qu'il montre à plein, de façon chimiquement pure, pourrait-on dire, le sort qui m'est fait. [...]

Le code pénal soviétique prévoit une peine plus lourde encore que la peine capitale : le criminel est mis au ban du pays et expédié à l'étranger. Si je suis réellement un criminel et mérite châtement, il ne saurait tout de même pas s'agir de mort littéraire, du moins est-ce ma conviction, et c'est pourquoi je vous demande de commuer ma peine en me faisant expulser du territoire de l'URSS avec le droit pour ma femme de m'accompagner. Si je ne suis pas un criminel, je vous demande de me permettre, ainsi qu'à ma femme, de me rendre temporairement à l'étranger, ne serait-ce que pour une année avec la possibilité de revenir dès qu'il deviendra chez nous possible aux écrivains de servir les grandes idées sans se faire les domestiques de gens de petite envergure, dès que, chez nous, changera, ne serait-ce que partiellement, la façon dont est conçu le rôle de l'homme de lettres. Et ce temps, j'en suis sûr, est proche car une fois constituée avec succès la base matérielle, il en manquera de se poser la question de créer une superstructure, un art et une littérature réellement dignes de la révolution.

Je sais que la vie à l'étranger ne me sera pas facile, loin de là ; de cela, mon passé témoigne avec assez d'éclat (j'ai appartenu au parti bolchevique à l'époque tsariste, j'ai fait un séjour en prison, toujours à la même époque, j'ai connu deux exils ; pendant la guerre, j'ai dû répondre devant les tribunaux d'un écrit antimilitariste). Ici, mon habitude d'écrire selon ma conscience et non point sur commande m'a fait taxer d'homme de droite, là-bas, tôt ou tard et pour les mêmes raisons, on me traitera de bolchevik, je le sais. Mais là-bas, même dans les conditions les plus dures, je ne serai pas condamné au silence, là-bas, j'aurai la possibilité d'écrire et de publier, peut-être pas en russe mais qu'importe. Si les circonstances font que je ne peux (temporairement, je l'espère) être un écrivain russe, peut-être pourrai-je, comme l'a pu le polonais J. Conrad, être pour un temps un écrivain anglais, d'autant que j'ai déjà écrit en russe sur l'Angleterre (mon récit satirique *Les Insulaires*, etc.) et que je n'ai guère plus de difficultés à écrire en anglais qu'en russe. [...]

Cette demande de voyage à l'étranger, j'aurais pu la fonder sur des raisons plus courantes bien que tout aussi réelles. Je souffre d'une vieille collite chronique qu'il me faudrait, pour m'en débarrasser, soigner à l'étranger. Deux de mes pièces ont été traduites, l'une en anglais, l'autre en italien (il s'agit de *La Puce* et de *La Société des honnêtes sonneurs* que les théâtres soviétiques ont montées) ; j'aimerais les voir portées à la scène à l'étranger et, pour ce faire, il me faut être personnellement sur place ; ajoutons que, si la chose se fait, je n'aurai pas à importuner le Narkomfin avec des demandes d'argent. Toutes ces raisons sont bien réelles mais je ne vous cacherai pas que le principal motif que j'ai de demander pour ma femme et pour moi une autorisation de départ à l'étranger, c'est la sentence de mort qui a été prononcée ici contre l'écrivain que je suis. L'attention exceptionnelle dont ont bénéficié d'autres écrivains qui se sont adressés à vous me permet d'espérer qu'il sera fait droit à ma requête.

Juin 1931.

Source : Mikhaïl Boulgakov, Evgueni Zamiatine, Lettres à Staline, Marianne Gourg (trad.), Solin, 1992, p.59-66.

DU TEXTE A L'ECRITURE : Etude de la nouvelle de Zamiatine

Niveau conseillé : Cycle 4 - 4^{ème} et 3^{ème}

Disciplines : Français

Durée : 6 heures (si possible en interdisciplinarité entre les professeur(e)s de français et d'histoire-géographie de la classe)

Objectifs de la séquence : Cette étude permet de travailler sur les procédés d'écriture d'un texte court, conte, nouvelle et d'un texte réaliste, voire naturaliste ce qui correspond aux attentes du programme de 4^{ème}. Pour des 3^{ème}, la même étude peut être menée en s'appuyant sur une des directives du programme de français

Déroulement : La nouvelle de Zamiatine est lue et étudiée en classe. C'est une nouvelle courte. Le professeur peut avoir fait lire avant des nouvelles de Maupassant, de Zola et en particulier une nouvelle intitulée aussi *L'Inondation* qui raconte une catastrophe naturelle.

Pour l'enseignant : ancrage dans les nouveaux programmes de la classe de seconde générale et technologique

**Classe de 4e :
procédés d'écriture
d'un texte court, conte, nouvelle et
d'un texte réaliste, voire naturaliste.**

**On peut aussi travailler sur les œuvres
qui ont inspiré les livrets d'Opéra.**

**Classe de 3e, en lien avec la programmation
annuelle en histoire**

**Thème 1 : « L'Europe, un théâtre majeur des guerres
totales », une œuvre ou la partie significative d'une
œuvre portant un regard sur l'histoire du siècle –
guerres mondiales, société de l'entre-deux- guerres,
régimes fascistes et totalitaires (lecture intégrale).**

**On insistera alors davantage sur l'aspect sociologique,
voire politique de la nouvelle de Zamiatine.**

**On peut aussi travailler sur les œuvres
qui ont inspiré les livrets d'Opéra.**

Pour l'élève : compétences à acquérir

4ème :

Individu et société : confrontations de valeurs ?

découvrir, à travers des textes relevant des genres dramatique et romanesque, la confrontation des valeurs portées par les personnages ;

comprendre que la structure et le dynamisme de l'action dramatique, ou romanesque, ont partie liée avec les conflits, et saisir quels sont les intérêts et les valeurs qu'ils mettent en jeu ;

s'interroger sur les conciliations possibles ou non entre les systèmes de valeurs mis en jeu.

Regarder le monde, inventer des mondes

La fiction pour interroger le réel

découvrir des œuvres et des textes narratifs relevant de l'esthétique réaliste ou naturaliste ;

comprendre quelles sont les ambitions du roman réaliste ou naturaliste au siècle en matière de représentation de la société ;

3ème :

Agir sur le monde

Agir dans la cité : individu et pouvoir

découvrir des œuvres et textes appartenant à des genres divers et liées à des bouleversements historiques majeurs ;

comprendre en quoi les textes littéraires dépassent le statut de document historique et pourquoi ils visent au-delà du témoignage et de la simple efficacité rhétorique ;

Etude de la nouvelle, l'écriture, le style.

Comparaison avec d'autres nouvelles : Maupassant, Zola (*L'Inondation*)...Tchékov .

1) Les élèves lecteurs et enquêteurs

L'incipit : premier paragraphe de la nouvelle. Etude détaillée des phrases.

Focus sur les 2 premières phrases de la nouvelle :

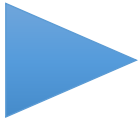
« Tout autour de l'île (...) s'étendait le vaste monde. (...) le manomètre indiquait toujours neuf atmosphères. »

En cinq lignes, le lecteur est emmené d'un espace infini à un espace fermé.

L'incipit présente les deux personnages, Sophia et Trofim Ivanytch, couple sans enfant.

D'abord sont présentés, le travail de Trofim sur une chaudière, dans un atelier, leur maison recouverte de poussière noire de charbon, le silence de Sophia, le malaise entre ces deux êtres, l'annonce de l'inondation : « les eaux de la Neva montaient ».

Les indices d'un malheur à venir : la répétition de « toujours » dans la 2^{ème} phrase, l'adjectif « seul » en tête de la 3^{ème} phrase qui annonce le changement par rapport à l'habitude (« toujours »), les adverbes « imperceptiblement » suivi de « dans la maison », « apparemment » suivi de « rien n'avait changé » qui signifie que tout a changé au contraire dans une phrase très courte. La phrase « Ils continuaient à vivre tous les deux, sans enfants », le pronom sujet « ils » est une **cataphore** car il renvoie, avant qu'ils soient nommés, aux personnages principaux : Sophia d'abord et Trofim 5 lignes plus bas. L'anaphore du pronom déictique « ce, cela, ça » qui désigne l'origine indéfinie du malaise. L'expression « ce fut dit » qui insiste sur l'importance de nommer les choses, de dire pour que les choses adviennent. Et ce fut dit brutalement par le mari ce qui plonge sa femme dans un abîme de culpabilité et de tristesse.



Cet incipit contient en germes tous les thèmes, les sujets, les comportements des personnages de la fable. Il annonce la tragédie : par exemple dans le deuxième paragraphe, le terme de « fosse » apparaît quand Trofim se trouve dans son atelier : « Trofim Ivanytch se sentit brusquement mal à l'aise, comme s'il se trouvait au-dessus d'une fosse vide, creusée on ne sait pourquoi. Il se dépêcha de retourner chez lui, dans la chaufferie » (comment ne pas penser à la chaleur qu'il trouve dans les bras de la jeune fille qu'ils recueillent ?). Le mot « fosse » réapparaît quand Sophia évoque son impossibilité d'avoir un enfant et l'attente angoissée de ses règles avec l'espoir toujours que cela ne vienne pas. « Mais rien ne se passait, il y avait en elle une fosse vide ». Et on le retrouve à la fin du chapitre 4 quand Sophia enterre le corps coupé en deux de Ganka : « Il faisait tout à fait sombre lorsqu'elle apporta de nouveau le sac plein, combla la fosse et retourna chez elle. » Le parcours du terme dans la nouvelle ponctue les événements et correspond aux moments-clé de la tragédie vécus par ces personnages tellement seuls dans leur corps et leur cœur.

Ils n'ont pas les mots pour dire leur chagrin, leurs frustrations, leur mal-être ni pour dire leur joie ou leur amour. Seul le rire jaillit de la gorge de Ganka et de Trofim quand il est avec elle. Ces mots qui envahissent le corps s'accumulent sans sortir et finissent, comme la Neva qui sort de son lit, par déborder.

Tout au long de la nouvelle, la femme, amoureuse, ne parviendra pas à parler. Ses lèvres restent closes, à la fin seulement, et enfin, elle parle et hurle à son mari, pour la première fois « Tais-toi ! » et « Je l'ai tuée ».

Exemple d'étude qui permet une analyse fine

Comparer ces deux phrases situées à chaque extrémité de la narration :

« Ces lèvres qui semblaient closes à jamais pour tout le monde s'entrouvraient toujours, la nuit, pour Trofim Ivanytch – pourtant il y avait quelque chose qui clochait » (chapitre 1, tout début)

« Elle dormait, respirant régulièrement, doucement, d'un air heureux, les lèvres largement ouvertes. » (dernière phrase de la nouvelle)

Entre les deux phrases, une relation quasiment incestueuse a eu lieu sans que rien ne soit dit, sans que rien ne change. Pourtant, il y a eu une inondation, un meurtre, puis un accouchement, et enfin un aveu qui libère la femme de tout ce qui l'oppressait, tout ce qui la faisait souffrir en silence alors que « Ses lèvres frémissaient- comme la peau du lait quand elle est tout à fait prise » (fin du chapitre 2).

On pourrait, avant que les élèves aient lu la nouvelle, leur donner ces deux extraits et leur demander d'imaginer ce qui s'est passé entre ces deux moments.

Qu'est-ce qui ne va pas ? Qu'arrive-t-il pour que le personnage semble heureux à la fin du récit ?

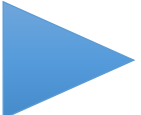
On travaille ainsi sur les attendus des élèves-lecteurs et on construit des hypothèses de lecture qui donnent envie de lire le texte pour les vérifier.

2) Les élèves experts

Le même travail peut-être mené à partir du relevé des **lèvres** de Sophia, des **dents blanches** de Trofim, des **yeux** de Ganka ainsi que de « **sa frange châtain clair** » et du « **grain de beauté noir qu'elle avait sur la lèvre** ».

On verra que leur relevé construit les étapes du récit. Ce travail de repérage de certains termes, de certaines expressions, qui reviennent régulièrement comme des leitmotifs musicaux, permet de développer chez les élèves la capacité à lire réellement le texte, à scruter les mots, à étudier leur place dans la narration, leur rôle, leur sens.

De même qu'on étudie un tableau en parlant des couleurs, des formes, des techniques choisies pour créer l'image, on analyse de la même façon comment et pourquoi l'écrivain choisit des outils faits de mots qui, assemblés, font naître un monde singulier.



Ce travail concret les entraîne à considérer un texte comme un objet fait de mots qui crée des images, provoque chez le lecteur des émotions, des sensations et qui ouvre l'esprit à d'autres œuvres comme une immense conversation entre les arts.

3) Les élèves en quête de sens

A. Travailler sur le titre de la nouvelle

Avant de l'avoir lue, qu'évoque ce titre ?

Le récit d'une catastrophe naturelle ?

Etudier la polysémie possible du titre.

Après lecture, à quel moment de l'action a lieu l'inondation ? Quelles conséquences pratiques et psychologiques a-t-elle ?

Elle a lieu quand Trofim et Ganka sont amants. Ils ne peuvent plus se retrouver la nuit puisqu'ils sont hébergés chez leurs voisins de l'étage du dessus. Sophia espère que son mari va revenir vers elle. La joie que manifeste Trofim et Ganka le jour du retour dans l'appartement du rez-de-chaussée plonge Sophia dans une grande détresse et signe la mort de Ganka.

De quoi l'inondation est-elle la métaphore ?

Celle du trop plein des sentiments d'amour non partagé, de tristesse, de culpabilité, de solitude extrême.

Si vous deviez donner un autre titre, lequel choisiriez-vous ?

B. Travailler sur la focalisation : les réponses seront justifiées par des relevés textuels.

A quelle personne la nouvelle est-elle écrite ?

A la 3^{ème} personne.

Par qui sont vus, décrits, pensés, ressentis la plupart des événements ?

L'histoire est principalement vécue par Sophia en focalisation interne.

Y a-t-il des passages où l'action est vue et vécue par un autre personnage ?

Certains passages sont en focalisation interne de Trofim et d'autres en focalisation externe racontés par un narrateur extérieur neutre.

Mais l'essentiel de la nouvelle est narré depuis la conscience, les yeux, les oreilles de Sophia qui est la protagoniste.

Relever un ou deux passages où Sophia voudrait parler mais ne le fait pas. Que veut-elle dire ? Pourquoi ne parle-t-elle pas ?

Repérer les dialogues au discours direct. Qui parle le plus ?

C. Travailler sur le temps de la fable et le temps du récit : les réponses seront justifiées par des relevés textuels.

En relevant les notations de saisons, de mois, dites combien de temps dure l'action.

Chapitre 1 : l'automne et avril. Chapitre 2 : décembre et le printemps.

Chapitre 3 : l'été et l'automne (1 an) + 3 semaines chez les voisins du 1^{er}. Fin du chapitre 6 : l'été. Chapitre 7 : l'été. La fable dure environ 1 an et demi.

Repérer les passages qui sont des résumés, ceux qui sont des ellipses, ceux qui sont des pauses. En combien de pages tient le récit de cette histoire ?

La narration tient en 56 pages.

4) Les élèves avocat

Défendre Sophia :

Sophia est arrêtée pour le meurtre qu'elle a avoué. Vous êtes son avocat, comment la défendrez-vous ?

Construisez votre plaidoyer en développant des arguments illustrés par des exemples pris dans la nouvelle.

Donner la parole à Sophia :

Sophia peut enfin parler ! Vous lui prêtez votre plume pour qu'elle raconte son histoire et qu'elle se défende.

5) Les élèves écrivains

Ecrire une nouvelle :

Vous avez lu un fait divers dans un journal. Ce fait divers vous a particulièrement marqué. Vous décidez de le raconter sous la forme d'une nouvelle de 4 pages. Vous vous inspirerez de l'étude de *L'inondation*. Les personnages ne sont pas décrits avec beaucoup de détails, ils ont chacun une caractéristique précise. L'incipit contient déjà des indices du dénouement. Les épisodes racontés le sont de manière concise et réaliste. Il y a peu de dialogues. L'énonciation est à la 3^{ème} personne et la focalisation est interne (vous choisissez un personnage à travers lequel on voit les actions) et par moments externe.

Vous n'oubliez pas de donner un titre à votre nouvelle.

6) Les élèves critiques : du texte au spectacle

Après le spectacle à l'Opéra :

L'adaptation de Joël Pommerat vous semble-t-elle fidèle à la nouvelle de Zamiatine ? Pourquoi ?

Comment comprenez-vous le choix de montrer le meurtre dès le début pour revenir ensuite en arrière ?

Y a-t-il des éléments dans la nouvelle qui permettent de comprendre pourquoi Joël Pommerat suggère que le meurtre n'est qu'un rêve, un délire ?

Quelles autres différences avez-vous remarquées entre la nouvelle et l'opéra ? Pensez notamment aux lieux dans la nouvelle et à la manière dont ils sont représentés dans l'opéra.

Que pensez-vous de la musique, des airs chantés par les personnages ? Qu'est-ce que le chant apporte à la tragédie vécue par ces personnages ?

Joël Pommerat prend le parti de raconter l'immeuble qui est pour lui comme un grand corps. D'après lui, un événement se comprend par rapport à d'autres. **En quoi la scénographie choisie répond-elle à cette vision ?**

Comment l'inondation est-elle représentée ? Qu'en pensez-vous ? Quelle différence y a-t-il entre un récit et une représentation ?

La musique est importante dans un opéra. **Qu'apporte-t-elle ici à l'histoire, aux caractères des personnages, à leurs relations, aux émotions ressenties ?**

Questionnement et recherche d'œuvres ayant inspiré des librettistes.

Est-ce que les élèves connaissent certaines œuvres ayant inspiré des auteurs de livrets ? Ont-ils déjà assisté à un opéra ? Le ou lequel(s) ? Par exemple *Carmen*, *Le mariage de Figaro*... Nommez les auteurs des œuvres littéraires, le librettiste de l'opéra et le musicien.

Comment ont-ils vécu ces expériences de spectacle vivant ?

Comparer avec l'opéra *L'inondation*.

BONUS : DE LA NOUVELLE A LA TRAGEDIE

- Etude exploitable en français, en classes de 3e et de seconde -

Cette étude peut être articulée pour faire le lien entre deux séquences, d'un côté la forme de la nouvelle, de l'autre, celui de la tragédie.

Découpage de la nouvelle (révision de la structure classique d'une nouvelle)

7 chapitres très courts.

Situation initiale : un couple sans enfant

1 Le couple sans enfants, la phrase de Trofim « Tu ne fais pas d'enfants, voilà ce qu'il y a. » précipite le récit vers la fin tragique. L'adoption de Ganka, 13 ans. La joie de Trofim. L'espoir de Sophia que leur couple soit sauvé.

L'élément perturbateur : les amants

2 La solitude de Sophia, mutique. La relation joyeuse et pleine de vie de Trofim et Ganka.

Les péripéties : inondation et meurtre

3 L'inondation. Le couple déménage au-dessus de chez eux. Relation Trofim/ Ganka interrompue.

4 Retour dans l'appartement. Sophia tue Ganka.

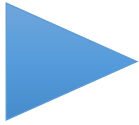
5 Trofim cherche Ganka, revient dans le lit conjugal.

L'élément de résolution : l'enfant

6 Sophia attend un enfant. Joie de Trofim mais Sophia de plus en plus angoissée. A des hallucinations, voit Ganka, veut avouer son crime. Ne dort plus, ne mange plus. Attend fébrilement l'accouchement.

Situation finale : délivrance

7 Accouchement et aveu.



A partir du découpage suivant, pourriez-vous imaginer un découpage en actes, à l'image d'une tragédie classique ?

Eléments sur la tragédie

Dans une tragédie, la fin est une catastrophe annoncée, souvent par le chœur. Pommerat a choisi d'introduire un narrateur, sorte de choryphée, dans sa mise en scène.

En montrant le meurtre dès le début dans son opéra, Joël Pommerat annonce aussi la fin.

Le protagoniste d'une tragédie est plutôt du côté du bien, son malheur est provoqué par une erreur de jugement plutôt que par un vice foncier. L'héroïne de cette nouvelle n'a pas de traits monstrueux, son malheur n'en est que plus touchant. Elle provoque notre pitié.

Les personnages d'une tragédie doivent être représentés de manière réaliste et appropriée, leur comportement doit être cohérent du début à la fin. Leurs actions doivent apparaître comme les conséquences logiques de leur caractère. Les deux personnages de cette nouvelle sont mutiques, surtout la femme. Lorsque des mots sont mis sur leur chagrin, sur ce « ça » qui les ronge, ils vont vers la catastrophe parce qu'ils ne sont pas capables de rebondir, pas capables de parler. Trofim trouve la paix et le bonheur dans une relation égoïste et sexuelle avec la jeune fille. Sophia cherche à survivre en se tournant vers la religion mais ne parvient toujours pas à parler, à dire son malheur. Ce trop plein de mots la submerge, déborde comme la Neva et la pousse à tuer. Elle continue à enfermer l'aveu du meurtre en elle, et encore une fois le trop plein de mots la submerge après l'accouchement et, comme elle a expulsé sa fille, elle expulse les mots qui révèlent son crime. La nouvelle se termine là, car enfin, Sophia a trouvé la paix : « Elle dormait, respirant régulièrement, doucement, d'un air heureux, les lèvres largement ouvertes. » (Dernière phrase de la nouvelle). Les lèvres de Sophia, passage obligé des mots, sont très importantes dans la nouvelle, elles disent tout de ses sentiments, de son caractère, de son impossibilité à parler. « Ces lèvres qui semblaient closes à jamais pour tout le monde s'entrouvraient toujours, la nuit, pour Trofim Ivanytch – pourtant il y avait quelque chose qui clochait » (chapitre 1 début). Quand Sophia découvre la relation de son mari avec la jeune fille qu'elle a elle-même proposé d'adopter, ses lèvres seront désormais closes. « Elle ne dit rien, ne leva pas les yeux, seules ses lèvres frémirent- comme la peau du lait lorsqu'elle est tout à fait prise. » (fin chapitre 3). Elle les ouvre largement quand elle annonce à Trofim qu'elle attend un enfant « sous ses doigts brûlants, il sentit les lèvres de Sophia, largement ouvertes qui souriaient. » (chapitre 6). Et lorsque, enfin, elle a fait l'aveu du meurtre de Ganka, Sophia s'endort, apaisée, « les lèvres largement ouvertes » (derniers mots de la nouvelle).

Le dénouement doit être nécessaire, complet, rapide. C'est le cas du dénouement de cette nouvelle et cela peut être celui d'une tragédie.

SUPPORTS PEDAGOGIQUES

Des lectures principales et ressource audio pour préparer les ateliers

- Zamiatine, Evgueni, *L'inondation*, Actes Sud, 2014.
ZAMIATINE, UNE VIE, UNE OEUVRE sur FRANCE CULTURE (1e diffusion, 1991): <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/une-vie-une-oeuvre-evgueni-zamiatine-1ere-diffusion-30051991-0>

Des lectures secondaires pour approfondir :

- Boulgakov, Mikhail ; Zamiatine, Evgueni, *Lettres à Staline*, Marianne Gourg (trad.), Solin, 1992, p.59-66. Carrère, Emmanuel, *D'autres vies que la mienne*, Folio, 2017.
- Hugo, Victor, *Les Châtiments*, 1853.
- Voltaire, *Poème sur le désastre de Lisbonne*, 1756.
- Zola, Emile, *L'inondation*, Flammarion, 2015 (ed. or. 1880).
- Bayard, Pierre, *Le Titanic fera naufrage*, ed. de Minuit, 2016.
- Bonneuil, Christophe ; Fressoz, Jean-Baptiste, *L'événement anthropocène : la Terre, l'histoire et nous*, Seuil, 2013.
- Dupuy, Jean-Pierre, *Pour un catastrophisme éclairé*, Seuil, Seuil, 2005.
- Jonas, Hans, *Le principal responsabilité*, 1979.
- Leichter-Flack, Frédérique, *Qui vivra qui mourra*, Albin Michel, 2015.
- Carrère Emmanuel, *D'autres vies que la mienne*, P.O.L., p. 11-15 (2009)
- Article de Jean-Pierre Dupuy, « Une catastrophe monstre », *Le Monde*, en ligne, 19/03/2011

Des ressources exploitables en salle informatique par les élèves

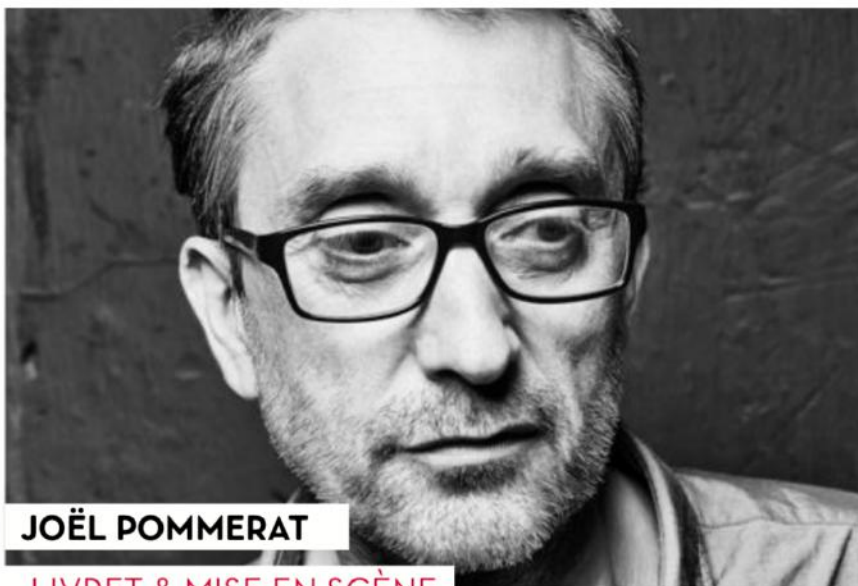
- Logiciel *Google Map*
- <http://www.meteofrance.fr/prevoir-le-temps/phenomenes-meteo/les-vagues-submersions>
- Simulateur de montée des océans : <http://sboisse.free.fr/planete/simulateur-de-montee-des-oceans.php>

DISTRIBUTION



Né à Pise en 1973, Francesco Filidei est diplômé du conservatoire de Florence et du CNSMDP de Paris. Comme organiste et compositeur, il est invité par les plus importants festivals de musique contemporaine, joué par des orchestres tels que la WDR, la SWR, la RSO Wien, la ORT, la RAI, la Tokyo Philharmonic, la Bayerischen Rundfunk et par des ensembles tels que 2e2m, Linea, l'Itinéraire, Alter Ego, NEM, EOC, l'Intercontemporain, Les Percussions de Strasbourg, Klangforum, Cairn, Musikfabrik, Recherche, Ascolta, Next Mushroom Promotion, Tokyo Synfonietta, Ars Ludi, Icarus, Ictus, Signal, Neue Vocalsolisten, notamment à la Philharmonie de Berlin et de Cologne, la Cité de la Musique Paris, la Suntory et la Tokyo Opera House, la Theaterhaus de Vienne, la Herkulessaal de Munich, la Tonhalle de Zurich.

Après avoir obtenu la commande du Comité de Lecture de l'Ircam en 2005, il obtient le Salzburg Music Förderpreisträger 2006, le Prix Takefu 2007, le Förderpreisträger Siemens 2009, la Médaille UNESCO Picasso/Miro du Rostrum of Composers 2011, le prix Abbiati 2015. Il est compositeur en résidence à l'Académie Schloss Solitude en 2005, Membre de la Casa de Velázquez en 2006 et 2007 et Pensionnaire à la Villa Medici en 2012-2013, boursier du DAAD Berlin et compositeur en résidence à l'Ensemble 2e2m en 2015. Il a enseigné la composition à Royaumont (Voix Nouvelles), à la Iowa University, à Takefu, à l'International young composer Academy in Tchaikovsky City et à Barga INAUDITA. Ses œuvres sont éditées par Rai Trade.



JOËL POMMERAT

LIVRET & MISE EN SCÈNE

Joël Pommerat est né en 1963. Il est auteur-metteur en scène. Il a fondé la Compagnie Louis Brouillard en 1990. Joël Pommerat a la particularité de ne mettre en scène que ses propres textes. Selon lui, il n'y a pas de hiérarchie : la mise en scène et le texte s'élaborent en même temps pendant les répétitions. C'est pour cela qu'il se qualifie d'« écrivain de spectacles ». En 1995, il crée *Pôles*, premier texte artistiquement abouti à ses yeux. C'est aussi le premier à être publié en 2002.

En 2004, le Théâtre National de Strasbourg accueille la création de sa pièce *Au monde*, premier grand succès public et critique de la compagnie. Avec la trilogie *Au monde* (2004), *D'une seule main* (2005), *Les Marchands* (2006), Joël Pommerat ancre plus directement ses pièces dans la réalité contemporaine et l'interrogation de nos représentations. Il aborde le réel dans ses multiples aspects, matériels, concrets et imaginaires.

En 2006, *Au monde*, *Les Marchands* et *Le Petit Chaperon rouge* sont reprises au Festival d'Avignon, où Joël Pommerat crée également *Je tremble* (1 et 2) en 2008. Il poursuit sa réécriture des contes avec *Pinocchio* en 2008 et *Cendrillon* en 2011. En 2010, il présente *Cercles/Fictions* dans un dispositif circulaire, qu'il explore à nouveau dans *Ma Chambre froide* l'année suivante. En 2013, il crée *La Réunification des deux Corées*, dans un espace bi-frontal où les spectateurs se font face. En 2015, il crée le spectacle *Ça ira (1)* *Fin de Louis*, une fiction vraie inspirée de la Révolution française de 1789 pour lequel il reçut trois Molière.

A l'opéra, Joël Pommerat a collaboré avec Oscar Bianchi en adaptant sa pièce *Grâce à mes yeux* (*Thanks to my eyes*, Festival d'Aix en Provence, 2011). En 2014, il présente *Au monde*, mise en musique par Philippe Boesmans au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles. Joël Pommerat a reçu de nombreux prix pour son œuvre. Depuis ses débuts, il a été soutenu par de longs partenariats avec le Théâtre de Brétigny-sur-Orge et le Théâtre Paris-Villette. A l'invitation de Peter Brook, il a également été artiste en résidence au Théâtre des Bouffes du Nord entre 2007 et 2010. Il est actuellement artiste associé au Théâtre national de Bruxelles ainsi qu'à l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Depuis 2014, il fait partie de l'association d'artistes de Nanterre-Amandiers. Joël Pommerat cherche à créer un théâtre visuel, à la fois intime et spectaculaire. Il travaille sur une grande présence des comédiens et le trouble des spectateurs. Il est revenu sur sa démarche artistique dans deux ouvrages : *Théâtres en présence* (2007) et, avec Joëlle Gayot, *Joël Pommerat, troubles* (2010). Tous ses textes sont publiés aux Éditions Actes Sud.



EMILIO POMARICO

DIRECTION MUSICALE

Né à Buenos Aires de parents italiens, Emilio Pomarico étudie à Milan, puis suit les master classes de Franco Ferrara et Sergiu Celibidache. Invité de nombreux théâtres et associations de concerts italiens, il devient vite un chef recherché par les plus prestigieux orchestres et salles de concert d'Europe. Outre le grand répertoire, de Bach à Webern, Emilio Pomarico est l'un des plus éminents promoteurs de la musique d'aujourd'hui. Il dirige de nombreux compositeurs contemporains comme Xenakis, Carter, Boulez, Nunes, Maderna, Nono, Ligeti, Kurtág, Berio, Donatoni, avec

l'ensemble Moderne (Francfort), l'Ensemble Contrechamps (Genève), le Nieuw Ensemble (Amsterdam), l'Ensemble Recherche (Fribourg), le Klangforum Wien. Il assure la création de *Quodlibet* (1991), *Nihil mutantur omnia interit* (1996), *Musivus* (1998) d'Emmanuel Nunes et l'intégrale des *Carceri d'Invenzione* de Brian Ferneyhough (1996). En 1997, il obtient un vif succès avec *Coro* de Luciano Berio, qu'il dirige à Genève en présence du compositeur. Malgré son intense activité de chef d'orchestre, Emilio Pomarico ne cesse de composer et enseigne la direction d'orchestre à la Civica Scuola di Musica de Milan.



BORIS GRAPPE

L'HOMME

BARYTON

Formé au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon auprès de Margreet Honig et à la Hochschule für Musik de Vienne après de Walter Moore, Boris Grappe a développé son répertoire dans la troupe du Nationaltheater de Mannheim, où il a interprété, entre autres, les rôles de Don Giovanni, le Comte Almaviva, Guglielmo, Papageno, Figaro (*Le Barbier de Séville*), Harlekin, Donner, Schaunard, Falke, Albert, etc... Il a chanté Morales (*Carmen*) au Théâtre du Châtelet et au San Carlo de Naples, Danilo (*La Veuve joyeuse*) à l'Opéra Comique, Melot (*Tristan et Isolde*) à la Ruhrtriennale, à Bonn et à Darmstadt, Bobinet (*La Vie parisienne*) à l'Opéra de Lyon, le rôle-titre de Don Giovanni à Coblenz et Clermont-Ferrand, Frédéric (*Lakmé*) à Rennes, Lausanne et Saint-Etienne.

Il a pris part à de nombreuses créations mondiales, telles que *Wasser* d'Arnulf Herrmann à la Biennale de Munich ou *La Lettre des sables* de Christian Lauba à l'Opéra de Bordeaux. En 2012, la presse allemande salue son interprétation du rôle-titre des *Dialogues* de Barabbas de Salinen à l'Opéra de Francfort.

Il s'est produit en concert avec Les Arts Florissants ou Les Musiciens du Louvre dans des lieux tels que le Barbican Center de Londres, le Musikverein de Vienne, le Théâtre des Champs-Élysées à Paris ou encore le Palais des Beaux-Arts à Bruxelles. Il a collaboré avec des chefs d'orchestre tels que Jesus Lopez-Cobos, Alain Altinoglu, Kirill Petrenko, Alberto Zedda, Marc Minkowski, William Christie, Christophe Rousset, Dan Ettinger et Friedemann Layer, ainsi qu'avec des metteurs en scène comme Willy Decker, Achim Freyer, Laurent Pelly, Jean-François Sivadier, Jérôme Savary, Moshe Leiser et Patrice Caurier.

Au cours des dernières saisons, il a interprété Lescaut (*Manon*) à Lausanne, Puck (*La Grande-Duchesse de Gerolstein*) et Sganarelle (*Le Médecin malgré lui*) à Genève, Killian (*Der Freischütz*) à Limoges, Juliette de Martinů à Francfort, Truck (*Le Roi Carotte*) à l'Opéra national de Lyon. Il a abordé le rôle-titre de Wozzeck à Dijon en 2015.



CHLOÉ BRIOT

LA FEMME

SOPRANO

La jeune mezzo-soprano française Chloé Briot éveille très vite l'intérêt de la presse internationale après son interprétation de Yniold, Pelléas et Mélisande, et du rôle-titre dans L'enfant et les Sortilèges (Ravel) avec le Chicago Symphony Orchestra, le Los Angeles Philharmonic Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Radio France et le Philharmonia London.

Elle est « un luxe » (The Times), « douée et magnétique » (ConcertoNet), une chanteuse « dotée d'une présence remarquable » (The Guardian), « charmante » (Chicago Tribune).

Après ses études de chant au Conservatoire national supérieur de Musique de Paris avec Mireille Alcantara, elle devient lauréate HSBC de l'Académie du Festival d'Aix-en-Provence 2014 et remporte le Prix du jeune espoir au Concours International de Chant Lyrique de l'UFAM.

Son large registre lui permet d'aborder le répertoire de soprano et mezzo-soprano, dont les rôles mozartiens tels que Zerlina, Dorabella, Pappagena ainsi que Susanna et Cherubino. Dans le répertoire français elle compte des rôles tels que Stephano, Urbain, Cendrillon, Ascagne, Mélisande...

Elle s'approprie le rôle-titre de L'Enfant de Ravel, qu'elle interprète dernièrement avec le Chicago Symphony Orchestra sous la direction d'Esa Pekka Salonen, et à Paris sous la direction de Mikko Franck.

Ses engagements la conduisent dernièrement à Bruxelles et Amsterdam pour Oberto, Alcina, de Nantes à Shanghai, en passant par le Festival de Glyndebourne, pour Pelléas et Mélisande, à l'Opéra de Lyon et à l'Opéra de Lille pour Le Roi Carotte, à Marseille pour Cupid, Orpheus, à Versailles pour Sémire, Les Boréades et à Bordeaux pour Elisabeth, Les Enfants Terribles de Philip Glass. Elle prend également part dernièrement à la création de Little Nemo à Angers, Nantes et Dijon, ainsi qu'au Pinocchio de Boesmans au Festival d'Aix-en-Provence, repris au Théâtre de la Monnaie, à Dijon et à Bordeaux.

En concert, elle se produit dans le Gloria de Vivaldi, le Requiem de Fauré, le Miserere d'Allegri et la Harmoniemesse de Haydn. Plus récemment elle participe à A Midsummer Night's Dream de Mendelssohn puis Egmont avec l'Orchestre National de Bordeaux ainsi qu'à l'Affaire Makropoulos à la Philharmonie de Paris avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Plus récemment elle donne des concerts avec le Cincinnati Symphony Orchestra.

Parmi ses projets figurent Pappagena, Die Zauberflöte, à l'Opéra National de Paris, ainsi qu'une création à l'Opéra Comique.



GUILHEM TERRAIL

LE NARRATEUR/POLICIER

CONTRE-TÉNOR

Guilhem Terrail, après un début de carrière comme baryton, découvre sa voix de contre-ténor en 2007.

Musicien accompli, pianiste et chef de chœur, il aborde avec un égal bonheur la musique baroque, contemporaine ou romantique. Il s'est ainsi produit, en 2012, dans *Thanks to my eyes* d'Oscar Bianchi sous la direction de Léo Warynski avec l'Ensemble Modern, remplaçant, au pied levé, Hagen Matzeit dans le rôle principal de l'opéra, dans le cadre du festival Musica de Strasbourg.

Il assume, en mars 2013, les parties d'alto solo dans la *Passion selon Saint-Jean* de Bach à la Chapelle Royale de Versailles avec l'ensemble Pygmalion dirigé par Raphaël Pichon.

On a pu l'entendre dans *Elias* de Mendelssohn, toujours sous la direction de Raphaël Pichon au festival de La Chaise-Dieu, ou dans la *Passion selon Saint-Matthieu* de Bach au Temple du foyer de l'âme, dans le cadre de l'intégrale des cantates de Bach.

Il se produit comme soliste dans diverses cantates de Bach, la *Messe en si*, les *Sept dernières paroles du Christ* de Haydn, les *Vêpres* de Monteverdi, plusieurs cantates de Haendel et le *Requiem* de Duruflé sous la direction de Jérôme Corréas, Ariel Alonso ou encore Philippe Le Fèvre.

Il fait partie des ensembles Pygmalion (direction, Raphaël Pichon) et Les Métaboles (direction, Léo Warynski), avec lesquels il se produit régulièrement.

Guilhem Terrail se perfectionne aujourd'hui avec Robert Expert pour la technique vocale et Carmelo Agnello pour la formation scénique.

ENGUERRAND DE HYS

LE VOISIN

TÉNOR



Enguerrand de Hys commence le chant au Conservatoire de Toulouse, puis il intègre en 2009 le Conservatoire National Supérieur de Paris dans la classe de Glenn Chambers. Au cours de ses études, il participe à de nombreuses master-classes avec Magreet Honig, Janina Baechle, Andrew Schroeder ou encore avec Ann Murray et Susanna Eken à l'Académie Mozart du Festival d'Aix-en-Provence en 2013. Enguerrand est nommé Révélation Classique Adami 2014. Il est membre de la Nouvelle Troupe Favart à l'Opéra Comique et est en résidence au Théâtre Impérial de Compiègne.

Très rapidement, il s'intéresse au répertoire exigeant du Lied et de la Mélodie et travaille ce répertoire auprès du baryton Stefan Genz et des pianistes Susan Manoff, Jeff Cohen ainsi que Ruben Lifschitz à l'Abbaye de Royaumont. Il gagne en 2011 le deuxième prix au Concours International de Mélodie de Toulouse. Dans ce répertoire, il forme un duo avec le pianiste Paul Beynet avec qui il se produit régulièrement en récital (la Fabrique à Toulouse, la Hugo-Wolf-Akademie de Stuttgart, Château de La Grèze, ...). En 2014, ils sont lauréats du Concours International de Lied et Mélodie de Gordes.

Les rôles mozartiens tiennent une place importante dans son répertoire puisqu'il a déjà chanté Podestà dans *La Finta giardiniera*, Ottavio dans *Don Giovanni* ainsi que Bilio et Don Curzio dans *Le Nozze di Figaro* au Théâtre de Bastia, et le 2ème Prêtre et le 1er Homme d'arme dans *Die Zauberflöte* à St Etienne, Pedrillo dans *l'Enlèvement au Sérail* avec l'Orchestre d'Avignon, le rôle titre dans *Mitridate*, re di Ponto, Alessandro dans *Il re pastore* avec l'Ensemble Matheus.

Parmi ses autres rôles, notons le Jeune Homme dans *Reigen* de Boesmans, le Gondolier dans *Otello* de Rossini au Théâtre des Champs Elysées et au Festival de Salzbourg, Ubaldo dans *Armida* de Haydn, Babylas dans *Mr Choufleury d'Offenbach*, le Baron dans *La Jacquerie* de Lalo au Festival de Montpellier, le Chevalier Danois dans *Armide* de Lully au Festival d'Innsbruck, Arturo dans *Lucia di Lammermoor* à Limoges et à Reims, Alfred dans *La Chauve-Souris* en Avignon, Pitou dans *Geneviève de Brabant* d'Offenbach à l'Opéra de Montpellier, Gontran dans *Les Mousquetaires au couvent* à Marseille, Ke-ki-ka-ko dans *Ba-ta-clan* d'Offenbach au Festival de Montpellier, Loti dans *L'Ile du Rêve* de Reynaldo Hahn au Théâtre de l'Athénée, Hippolyte dans *Phèdre* de Lemoine aux Bouffes du Nord et au Théâtre de Caen, Facio dans *Fantasio* à l'Opéra Comique dans la mise-en-scène de Thomas Jolly.



Yael Raanan-Vandor

LA VOISINE

CONTRALTO

Yael Raanan-Vandor grandit à Jérusalem. Elle effectue ses études de théâtre au Cours Simon de Paris et se forme au chant auprès de Jean Philippe Elleouet. Elle a l'occasion de travailler en masterclass avec Helmut Deutsch, Viktor von Halem, Robert Wörle, Ludovic Tézier et Godon Saks.

Parmi ses engagements passés et futurs, la créations de Im Kristallbecken de Ivan Vandor à la Rai 3 de Rome, la récitante du Pierrot Lunaire de Schönberg à Lyon, l'alto solo des concerts consacrés à Lili Boulanger dans la série de concerts Convergences à l'Opéra National de Paris, deux créations de Philippe Hersant dont une qui lui est dédiée à la Salle Gaveau de Paris, Lucienne dans Die tote Stadt de Korngold avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France, un récital au Festival de Musica de Canarias, Zita dans Gianni Schicchi de Puccini à l'Opéra National de Lorraine (Nancy), le Page dans Salome de Strauss à l'Opéra National du Rhin (Strasbourg) dans une mise en scène d'Olivier Py, Zia Principessa et Zita dans le Triptyque de Puccini avec la Berlin Opera Academy.

Cette saison et parmi ses projets, notons Zweite Magd dans Elektrade Strauss avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France sous la direction de Mikko Franck, des concerts consacrés à Bernstein en Hollande à 's-Hertogenbosch et à De National Amsterdam, lors desquels elle est réinvitée pour des concerts en octobre 2019, l'alto solo dans le Requiem de Mozart à l'Opéra de Toulon et des concerts consacrés à Lili Boulanger au Théâtre du Capitole de Toulouse. Elle sera également Geneviève dans Pelléas et Mélisande à l'Opéra de Dijon.

En août 2015 elle reporte le prix du Festival de Musica de Canarias lors du concours Otto Edelmann à Vienne, puis en novembre 2015 elle remporte les trois prix des opéra de Strasbourg, de Klagenfurt et de Nürnberg au concours Benvenuto Franci à Pienza, Italie.

Elle est semi-finaliste au concours de chant de Portofino, Italie, ainsi qu'au concours Klaudia Taev à Pärnu, Estonie.

BONUS

Avant d'entrer
en salle





.....

L'**Opéra Comique** est créé sous le règne de Louis XIV, en 1714. Il s'agit de l'une des plus anciennes institutions théâtrales et musicales de France avec l'Opéra de Paris (anciennement Académie royale de musique) et la Comédie-Française. Son histoire fut tour à tour turbulente et prestigieuse jusqu'à sa réinscription sur la liste des théâtres nationaux en 2005.

Dès 1714, on appelle aussi **opéra-comique** le genre de spectacle représenté par l'Opéra Comique. *Comique* ne signifie pas que le rire est obligatoire, mais que les morceaux chantés s'intègrent à des scènes parlées. L'*opéra-comique* s'oppose à l'*opéra*, entièrement chanté. Ses spécificités seront enseignées au Conservatoire jusqu'en 1991.

À partir de 1783, l'Opéra Comique présente ses saisons dans un théâtre qui prend le nom d'un fameux auteur de livrets, Charles-Simon Favart. Par deux fois, la **Salle Favart** brûle puis est reconstruite sur le même terrain. La troisième salle du nom, qu'occupe toujours l'Opéra Comique, date de 1898.

L'OPERA COMIQUE EN QUELQUES DATES

1697 Les Comédiens Italiens sont renvoyés de Paris par Louis XIV. Dans les théâtres des foires saisonnières Saint-Germain et Saint-Laurent, des Français récupèrent canevas et personnages italiens pour inventer un nouveau spectacle d'esprit parodique, avec des passages chantés en vaudeville (emploi d'un air connu, d'opéra ou populaire, avec de nouvelles paroles).

1714 Deux troupes de forains obtiennent un privilège pour leurs spectacles, désormais nommés « Opéra Comique ». L'orchestre comprend une douzaine de musiciens. Le public est d'une grande mixité sociale.

1719-1751 Malgré plusieurs longues fermetures dues à la rivalité des spectacles, l'Opéra Comique s'installe dans le paysage théâtral parisien. Auteurs et compositeurs commencent à proposer des contributions originales. Son répertoire est publié à partir de 1721.

1743 Charles-Simon Favart est régisseur et Noverre maître de ballet de l'Opéra Comique.

1752 Le directeur Jean Monnet consolide l'Opéra Comique. La troupe compte plus de vingt comédiens, une vingtaine de musiciens et une quinzaine de danseurs. Décorateur : François Boucher.

1753 Création du premier opéra-comique (alors nommé « comédie mêlée d'ariettes ») entièrement original : *Les Troqueurs* de Dauvergne, dans le cadre de la Querelle des Bouffons.

1762 L'Opéra Comique doit fusionner avec la Comédie Italienne (rétablie en 1716) dont il prend le nom. Il devient par là même une troupe royale et quitte la Foire pour l'Hôtel de Bourgogne. Justine Favart, première chanteuse de la troupe, modernise le jeu et introduit le réalisme dans le costume de scène.

1780 L'institution retrouve le nom d'Opéra Comique, le répertoire d'opéra-comique ayant pris le dessus sur celui des Italiens.

Principaux auteurs
/ compositeurs joués
à chaque période :

Lesage, Dorneval,
Piron, Panard,
Fuzelier, Favart
Gillier, Rameau

Dauvergne, Duni,
Philidor, Monsigny
Anseaume,
Marmontel, Poinsinet

Grétry, Gossec
Sedaine

Dalayrac, Berton

1783 L'Opéra Comique s'installe dans la première Salle Favart (architecte Jean-François Heurtier, 1100 places environ), sur un terrain donné au roi pour cet usage par le duc de Choiseul. Inauguration avec des œuvres de Grétry, en présence de la reine Marie-Antoinette.

1791 La liberté des théâtres est proclamée. L'Opéra Comique est concurrencé par le Théâtre Feydeau.

1801 L'Opéra Comique absorbe le Théâtre Feydeau et s'y installe (architectes Jacques Molinos et Jacques Legrand, 1800 places environ). L'orchestre compte une quarantaine de musiciens, la troupe une vingtaine de chanteurs.

1807 L'Opéra Comique figure sur la liste des quatre principaux théâtres parisiens et un décret fixe son genre : « comédie ou drame mêlés de couplets, d'ariettes ou de morceaux d'ensemble ».

1829 L'Opéra Comique quitte le Théâtre Feydeau, insalubre, pour la Salle Ventadour (architectes Jean-Jacques Huvé et Louis Réguier de Guerchy, 1200 places environ), édifiée à son intention et éclairée à l'huile et au gaz. On joue tous les soirs.

1832 L'Opéra Comique quitte Ventadour, trop coûteuse, pour le Théâtre des Nouveautés, place de la Bourse. Développement de la mise en scène..

1840 L'Opéra Comique s'installe dans la deuxième Salle Favart (architecte Louis Charpentier, 1500 places environ), bâtie sur les ruines d'un incendie survenu en 1838. Inauguration avec *Le Pré-aux-clercs* d'Hérold.

1851-1869 Concurrence stimulante du Théâtre Lyrique, devenu troisième salle lyrique parisienne, très actif en matière de création.

1864 Suppression des privilèges des théâtres et liberté des genres. L'Opéra Comique connaît de graves difficultés financières.

1876 Directeur : Léon Carvalho. Directeur musical : Charles Lamoureux. Développement de la direction d'acteur.

1872 Ouverture du répertoire à des ouvrages étrangers chantés en français avec *Les Noces de Figaro* de Mozart.

Kreutzer, Méhul
Boieldieu,
Spontini, Nicolo

Auber, Hérold
Scribe

Adam,
Meyerbeer

Donizetti,
Berlioz

David, Thomas,
Grisar, Poise,
Massé

1873 Premier ouvrage sans dialogues parlés : *Roméo et Juliette* de Gounod, repris au répertoire du Théâtre Lyrique.

1887 Incendie de la deuxième Salle Favart pendant une représentation (plus de cent morts, blessés non dénombrés). L'Opéra Comique s'installe place du Châtelet.

1893 L'État décide de rebâtir une salle pour l'Opéra Comique.

1898 Inauguration de la troisième Salle Favart (architecte Louis Bernier, 1500 places environ) en présence du Président de la République Félix Faure. Programme de la soirée : Hérold, Auber, Massé, Gounod, David, Thomas, Bizet, Saint-Saëns, Massenet et Delibes. Directeur : Albert Carré. Directeur musical : André Messager. Poursuite de l'élargissement du répertoire et modernisation des pratiques scéniques.

1910 Sous l'impulsion d'Albert Carré, la programmation présente de plus en plus de concerts et de ballets.

1936 Faillite. L'Opéra Comique est uni à l'Opéra sous une direction commune.

1939 Au sein de la RTLN (Réunion des théâtres lyriques nationaux), l'Opéra Comique devient une succursale de l'Opéra de Paris.

1971-1972 L'Opéra Comique est fermé, la troupe de chant est dissoute.

1974-1978 La Salle Favart accueille l'Opéra Studio, centre de formation lyrique de la RTLN.

1978-1989 Le Théâtre National de l'Opéra remplace la RTLN. La Salle Favart est mise à sa disposition. Dans ce contexte, recréation d'*Atys* de Lully par W. Christie et J.-M. Villégier à la Salle Favart en 1987.

1990 L'Opéra Comique retrouve son autonomie et devient une association successivement dirigée par Thierry Fouquet, Pierre Médecin puis Jérôme Savary.

2005 L'Opéra Comique devient un Établissement public à caractère industriel et commercial (EPIC), inscrit sur la liste des théâtres nationaux. Jérôme Deschamps en prend la direction en 2007. Olivier Mantei lui succède en 2015.

Gounod, Bizet,
Offenbach, Delibes,
Massenet, Chabrier,
Saint-Saëns, Lalo
Barbier et Carré,
Gallet
Meilhac et Halévy,
Mendès
Messager, Bruneau
Zola
Charpentier,
Debussy, Dukas,
Hahn, d'Indy
Maeterlinck

Ravel, Rabaud,
Fauré, Schmitt,
Roussel, Falla,
Milhaud, Mariotte,
Pierné, Sauguet
Rosenthal
Colette
Poulenc
Apollinaire, Cocteau

LA SALLE FAVART

Architecte : Louis Bernier (1845-1919) - Bâtie de 1893 à 1898, inaugurée en 1898
Classée Monument historique en 1977
Dernière campagne de restauration : 2015-2016

DIMENSIONS

Emprise au sol : 58,50 x 30,15 m / Hauteur de l'édifice : 36,33 m
Le 3^e dessous se trouve à -5,95 m

Au cœur du bâtiment, la salle de spectacle a conservé ses dimensions d'origine. Au-dessus d'elle se trouve une salle de répétition, dite « petit théâtre ». L'atelier de costume est maintenu dans le théâtre. Le magasin de décor qui se trouvait square Louvois est aujourd'hui situé boulevard Berthier.

UN THÉÂTRE MODERNE

Le premier en France conçu avec un équipement entièrement électrique pour les éclairages publics comme scéniques. Inaugurée quelques mois avant l'Exposition universelle de 1900 qui célébrait la fée Électricité, la Salle Favart met en scène la lumière électrique par une profusion de lustres et d'appliques en bronze doré signés Christofle.

En 1898, la Salle Favart inaugura aussi les plus récentes règles de sécurité : matériaux incombustibles ou ignifugés, nombreux postes d'incendies, rideau de fer, grand secours (= multiples arrivées d'eau au-dessus du plateau).

CHARGÉ D'HISTOIRE

Les artistes décorateurs sollicités en 1893-1900 représentaient l'art académique. Lauréats d'un grand prix de Rome, professeurs à l'École des beaux-arts et/ou membres de l'Académie, ils ont donné leur identité visuelle aux villes remodelées par

beaux-arts et/ou membres de l'Académie, ils ont donné leur identité visuelle aux villes remodelées par l'urbanisme et la révolution industrielle. La décoration se caractérise par son éclectisme, propre à une période de transition passionnée d'histoire. Entre deux expositions universelles, elle exploite des sujets et des motifs identitaires : le mouvement et la vitalité (que symbolise l'élément végétal), la lyre et le masque. Ouvrages et compositeurs y sont évoqués de façon à élever un monument au génie lyrique français.

FAÇADE

Perron de six marches rythmé par des grilles et des candélabres. Rez-de-chaussée à bossages puis hauteur en pierre lisse. Trois hautes baies cintrées avec encadrement en colonnes corinthiennes.

Attique percée de six fenêtres alternant avec six cariatides, celles de gauche d'André-Joseph Allar (1845-1926), celles du centre de Gustave Michel (1851-1924), celles de droite d'Émile Peynot (1850-1932).

Le chéneau est décoré de masques et d'acrotères au sigle de la République Française.

Dans les arrière-corps latéraux figurent des allégories : à gauche, *La Musique* par Denys Puech (1854-1942), à droite *La Poésie* par Ernest Charles Guilbert (1848- ?).

ESPACES PUBLICS

Vestibule Boieldieu *Carmen* (d'après l'opéra-comique de Bizet, créé en 1875) par Maurice Guiraud-Rivière (1881-1967). *Manon* (d'après l'opéra-comique de Massenet, créé en 1884) par Marius Jean Antonin Mercié (1845-1916). Autour du plafond figurent des noms de compositeurs.

Entrée de la salle (orchestre) Buste de Jules Barbier (librettiste, avec Michel Carré, de *Mignon* d'Ambroise Thomas en 1866 et des

Contes d'Hoffmann d'Offenbach en 1881 ; directeur par intérim en 1887) par Gustave Adolphe Désiré Crauk (1827-1905). Buste de Jules Massenet (compositeur de *Manon*, *Esclarmonde*, *Sapho*, *Cendrillon*, *Grisélidis*, de 1884 à 1901 ; professeur de composition au Conservatoire de 1878 à 1896) par Jan et Joël Martel (1896-1966).

Escalier Marivaux Peintures de Luc-Olivier Merson (1846-1920) : *Le Chant au Moyen Age*, *La Poésie* ; au plafond *La Chanson*, *l'Élégie* et *l'Hymne en triomphe*.

Escalier Favart Peintures de François Flameng (1856-1923) : *La Tragédie grecque*, *Le Ballet* ; au plafond *La Vérité sortant du puits* et *la Comédie fustigeant les vices*.

Avant-foyer Peinture ornementale de Dominique-Henri Guifard (1838-1913). Panneaux allégoriques de Joseph-Paul Blanc (1846-1904). Plafond en mosaïque de verre de l'atelier Facchina, rampes et balustrades en bronze doré de l'atelier Christofle.

Buste de Benjamin Godard (compositeur de *Le Dante* et *Béatrice* en 1890) par Jean-Baptiste Champeil (1866-1913).

Buste de Georges Bizet (compositeur de *Djamileh* en 1872 et de *Carmen* en 1875), anonyme.

Noter les mosaïques au sol ainsi que la diversité des marbres : l'ensemble du théâtre comporte plus d'une quarantaine de pierres, roches, marbres et granits différents.

Foyer Peintures d'Henri Gervex (1852-1929) aux extrémités : *Le Ballet comique de la Reine* (ballet de cour donné au Louvre en 1581, marquant la naissance de l'opéra français) et *La Foire Saint-Laurent* (avec le théâtre de Nicolet où naît l'opéra-comique début XVIII^e)

Peintures d'Albert Maignan (1845-1908) dans le reste du Foyer : au plafond *Les*

Notes ; sur le mur du fond *Les Noces* de Jeannette (1853) de Victor Massé à gauche, *Zampa* (1831) de Ferdinand Hérold à droite ; entre les fenêtres, le flûtiste joue un air du *Chalet* (1834) d'Adolphe Adam et le génie a pour devise un air de *La Dame blanche* (1825) de François-Adrien Boieldieu.

Buste d'Étienne-Nicolas Méhul (compositeur d'*Euphrosine* ou *le Tyran corrigé* en 1790 et de *Stratonice* en 1792), Jean-Antoine Injalbert (1845-1933).

Buste d'Édouard Lalo (compositeur du *Roi d'Ys* en 1888) par Charles Perron (1862-1934).

Buste d'Ambroise Thomas (compositeur de *Mignon* en 1866 ; directeur du Conservatoire de 1871 à 1896) par Émile-René Lafont (1853-1916).

Buste de Fromental Halévy (compositeur de *L'Éclair* en 1835, des *Mousquetaires de la Reine* en 1846, du *Val d'Andorre* en 1848 ; professeur de composition au Conservatoire de 1840 à 1862) par Gustave-Joseph Debré (1842-1932).

Buste de Claude Debussy (compositeur de *Pelléas et Mélisande* en 1902), Marthe Spitzer (1877-1956).

Buste d'André-Modeste Grétry (compositeur du *Huron* en 1768, de *Zémire* et *Azor* en 1771, de *L'Amant jaloux* en 1778, de *Richard Cœur-de-Lion* en 1784, de *Guillaume Tell* en 1791) par Henri-Edouard Lombard (1855-1929).

Médallions d'Eugène Scribe, Michel-Jean Sedaine et Charles-Simon Favart (librettistes) ; François-André Danican Philidor, Nicolas Dalayrac, Nicolas Isouard dit Nicolo, Félicien David, Victor Massé, Léo Delibes (compositeurs), François Elleviou, Jean-Blaise Martin, Marie Miolan-Carvalho (éminents chanteurs de la troupe de l'Opéra Comique au XIX^e siècle).

Rotonde Marivaux Peintures de Raphaël Collin (1850-1916) : *L'Inspiration*, *L'Ode* et *La Romance*; au plafond *La Vérité animant la fiction*.

Buste d'Emmanuel Chabrier (compositeur du *Roi malgré lui* en 1887) par Auguste Musetti d'après Constantin Meunier (1831-1905).

Buste d'Alfred Bruneau (compositeur du *Rêve* et de *L'Attaque du moulin* d'après Emile Zola, de *L'Ouragan* et de *L'Enfant Roi* avec Zola, créés entre 1891 et 1905) par Alexandre Descatoire (1874-1949).

Buste d'André Messager (compositeur de *La Basoche* en 1890 et *Fortunio* en 1907, directeur musical de l'Opéra Comique de 1898 à 1904) par Joe Descomps, dit Joseph Emmanuel Cormier (1869-1950).

Buste de Gabriel Fauré (professeur de composition en 1896, puis directeur du Conservatoire de 1905 à 1920) par Pierre-Félix Masseau, dit Fix-Masseau (1869-1937).

Salle Favart Salle dite à la française: peu cloisonnée, ouverte sur l'espace central, permettant une communication visuelle optimale et une impression de large réunion. 1500 places en 1898, 1200 aujourd'hui.

Loges soutenues par dix cariatides de Jules-Félix Coutan (1848-1939).

Portes et cloisons en acajou.

Fosse d'orchestre mobile sur une hauteur de 2,58 mètres, dissimulée en partie sous le proscenium, capacité jusqu'à 60 musiciens.

Agrandie en 1944.

Scène : 10,10 mètres d'ouverture pour 16,30 mètres de large x 14,50 mètres de profondeur

Manteau d'arlequin orné de figures volantes de Laurent-Honoré Marqueste (1848-1920)

Plafond : *Glorification de la musique* par Jean-

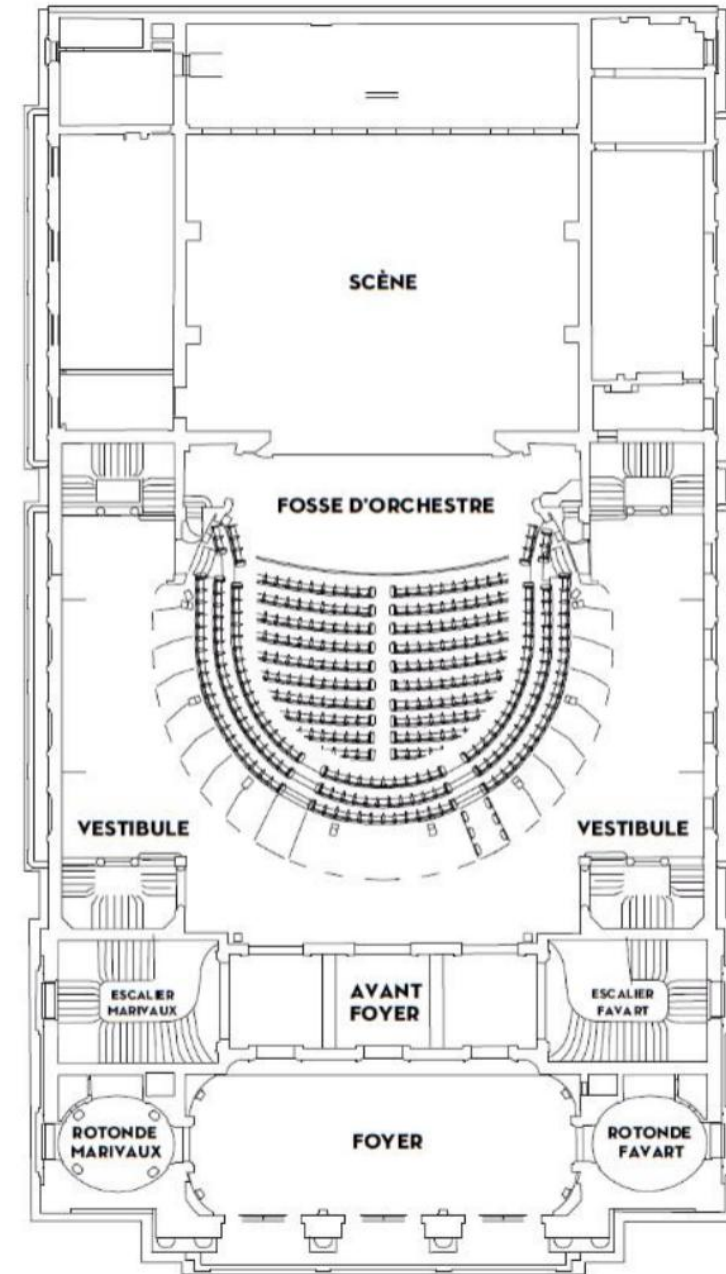
Joseph Benjamin-Constant (1845-1902). Dans la mosaïque d'émail, des masques alternent avec dix génies signés Lombard supportant des cartouches où figurent des noms de compositeurs: Adolphe Adam, Hector Berlioz, Fromental Halévy, Henri Berton, Luigi Cherubini, Wolfgang Amadeus Mozart, Pierre-Alexandre Monsigny et Giovanni Battista Pergolese. Posé en 2007 pour rétablir l'acoustique déstabilisée par des travaux précédents, le lustre a été dessiné par Alain-Charles Perrot, architecte en chef des Monuments historiques de la Ville de Paris, sur une proposition acoustique de Federico Cruz-Barney.



→ L'Opéra Comique est ouvert aux visites pour les groupes scolaires. Ces visites sont gratuites et sur rendez vous.

→ Chaque saison, l'Opéra Comique organise deux à trois colloques d'accès libre consacrés à l'art lyrique français.

→ Chaque année, à l'occasion des *Journées du Patrimoine* et de la journée *Tous à l'Opéra*, l'Opéra Comique ouvre largement ses portes et organise visites et ateliers.





MAÎTRISE POPULAIRE DE L'OPÉRA COMIQUE

La première Maîtrise Populaire

Une démarche innovante

Qu'est-ce que la Maîtrise populaire ?

L'Opéra Comique a mis en place la première Maîtrise Populaire, composée de jeunes de 8 à 25 ans qui suivent un parcours d'éducation artistique durant toute leur scolarité, **du CM1 à l'Université**. Ce cursus à horaires aménagés est destiné à tous les élèves, sans discrimination sociale ni scolaire. Des aides sont apportées aux familles les plus démunies pour financer les frais de scolarité.

Qui sont ces élèves ?

Les jeunes sélectionnés n'ont pas bénéficié au préalable de formation musicale ou artistique spécifique. L'objectif est **d'aider dans l'intégration sociale et dans la lutte contre le décrochage scolaire**, pensant que ce type d'apprentissage alternatif est un vecteur d'affirmation de soi par l'exigence artistique, tout en permettant de prendre goût et de renforcer les apprentissages scolaires.

Ainsi, l'Opéra Comique forme **une pépinière de jeunes talents** à de nombreuses disciplines du spectacle vivant (danse, piano, chant, claquettes, techniques vocales, théâtre), et bénéficient d'une expérience de terrain forte puisqu'ils contribuent à la programmation de l'Opéra Comique.

Si ça n'est pas déjà le cas
vous pouvez nous suivre sur les réseaux sociaux



ou consulter notre site internet



ou même vous abonner à notre newsletter



Ce dossier a été réalisé par Qui Veut le Programme
visitez leur site en suivant ce lien !



Nous vous recommandons d'arriver 45 minutes avant le début de la représentation afin de profiter des avant spectacles.

Bon spectacle !

