

OPÉRA  
COMIQUE

SAISON 24/25

PICTURE  
A DAY  
LIKE THIS



GEORGE BENJAMIN & MARTIN CRIMP



PICTURE  
A DAY  
LIKE THIS

25, 27, 28, 30 ET 31 OCTOBRE 2024

Soutenu par



MINISTÈRE  
DE LA CULTURE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

# PICTURE A DAY LIKE THIS

OPÉRA EN UN ACTE

TEXTE ORIGINAL DE MARTIN CRIMP

CRÉÉ LE 5 JUILLET 2023 AU FESTIVAL D'AIX-EN-PROVENCE

DIRECTION MUSICALE

**Sir George Benjamin**

MISE EN SCÈNE, SCÉNOGRAPHIE,  
DRAMATURGIE, LUMIÈRES

**Daniel Jeanneteau et  
Marie-Christine Soma**

COSTUMES

**Marie La Rocca**

VIDÉO

**Hicham Berrada**

ASSISTANT À LA DIRECTION MUSICALE

**Marc Hajjar**

ASSISTANTE À LA MISE EN SCÈNE

**Sérine Mahfoud**

ASSISTANT À LA SCÉNOGRAPHIE

**Théo Jouffroy**

ASSISTANTE AUX COSTUMES

**Peggy Sturm**

ASSISTANT AUX LUMIÈRES

**Laurent Irsuti**

CHEF DE CHANT

**Bretton Brown**

WOMAN

**Marianne Crebassa**

ZABELLE

**Anna Prohaska**

LOVER 1 / COMPOSER

**Beate Mordal**

LOVER 2 / COMPOSER'S ASSISTANT

**Cameron Shahbazi**

ARTISAN / COLLECTOR

**John Brancy**

ACTEUR-TRICES

**Matthieu Baquey**

**Lisa Grandmottet**

**Eulalie Rambaud**

ORCHESTRE

**Orchestre Philharmonique  
de Radio France**

PRODUCTION

**Festival d'Aix-en-Provence**

CO-COMMANDE ET COPRODUCTION

**Royal Opera House – Covent Garden**

**Opéra national du Rhin**

**Théâtre national  
de l'Opéra-Comique**

**Théâtres de la Ville de Luxembourg**

**Oper Köln**

**Teatro di San Carlo**

**Avec le soutien de Karolina Blaberg  
Stiftung, mécène de la création à  
Aix-en-Provence**

PRÉSENTÉ AVEC L'ACCORD DE

**Faber Music Ltd**

AVEC

**Le Festival d'Automne à Paris**

DURÉE ESTIMÉE

**1h15, sans entracte**

**Introduction au spectacle**

45 minutes avant la représentation, retrouvez Agnès Terrier, dramaturge du théâtre, durant 15 minutes pour tout savoir sur l'œuvre et le contexte de sa création.

avec le généreux soutien d'

**Aline Foriel-Destezet**

Mécène principale de la saison

PARTENARIATS MÉDIAS

**arte**

**Télérama**

**TRANSFUGE**





# SOMMAIRE

P.8  
**À LIRE AVANT LE SPECTACLE**

P.12  
**ARGUMENT**

P.14  
**LES PLÉIADES**

P.16  
**UN VOYAGE INITIATIQUE**  
ENTRETIEN AVEC GEORGE BENJAMIN

P.21  
**UN CONTE RÉPARATEUR**  
ENTRETIEN AVEC MARTIN CRIMP

P.25  
**LA RECHERCHE D'UN MIRACLE**  
PAR MARTIN CRIMP

P.27  
**L'AVENTURE D'UNE ÂME**  
ENTRETIEN AVEC DANIEL JEANNETEAU  
ET MARIE-CHRISTINE SOMA

P.32  
**LA SAGESSE AU PRISME  
DU MERVEILLEUX**  
PAR ÉLISABETH ANGEL-PEREZ

P.37  
**GEORGE BENJAMIN ET L'OPÉRA :  
UN PASSAGE À L'ACTE**  
PAR PIERRE RIGAUDIÈRE

P.42  
**TEXTE**

P.60  
**LES ARTISTES**

P.68  
**L'ÉQUIPE  
DE L'OPÉRA-COMIQUE**

P.70  
**REMERCIEMENTS**



# À LIRE AVANT LE SPECTACLE

PAR TIMOTHÉE PICARD,

DRAMATURGE ET CONSEILLER ARTISTIQUE DU FESTIVAL D'AIX-EN-PROVENCE

Imagine ceci : une journée ordinaire dans laquelle survient un terrible événement. À la mort de son enfant, une femme se met en quête du miracle qui lui rendra la vie. Tout ce qu'elle a à faire est de trouver avant le soir un être humain qui puisse se dire parfaitement heureux et rapporter en guise de preuve l'un de ses boutons de manche. Si chaque rencontre, aussi prometteuse soit-elle, se solde par une déception, elle finit par faire la connaissance de l'hôtesse et créatrice d'un jardin merveilleux, la mystérieuse Zabelle.

Onze ans après le succès historique de *Written on Skin*, George Benjamin et Martin Crimp sont revenus en juillet 2023 au Festival d'Aix-en-Provence, pour un nouvel opéra en un acte donné dans l'écrin du Théâtre du Jeu de Paume : une fable initiatique sur la nature humaine et la découverte de soi, un conte universel aux couleurs changeantes, où le flux de la musique épouse celui de la vie. La mise en scène de Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma, ponctuée d'une installation vidéo d'Hicham Berrada, dessine le parcours intérieur de l'héroïne, à la

frontière entre réalisme et onirisme. Le compositeur dirigeait cinq jeunes chanteurs qu'il avait soigneusement choisis, Marianne Crebassa en tête, et une formation avec laquelle il a noué un lien privilégié, le Mahler Chamber Orchestra, qui fêtait ses vingt-cinq ans, et que remplace dans notre reprise d'octobre 2024 à l'Opéra-Comique l'Orchestre Philharmonique de Radio France.

## GEORGE BENJAMIN : UNE ENTRÉE PATIEMMENT MÛRIE SUR LA SCÈNE LYRIQUE

George Benjamin est l'une des figures majeures de la musique d'aujourd'hui qui concilie, au-delà de toute école et avec une exceptionnelle maîtrise technique, raffinement de la structure et clarté de la forme, inspirations puisées dans la tradition et expérimentation, suggestivité visuelle et sortilèges sonores, puissance expressive et sensualité : un talent précoce et précocement reconnu, mûri notamment auprès d'Olivier Messiaen et Yvonne Loriod, qu'un sens

inné de la dramaturgie musicale aurait en toute logique dû mener rapidement à l'opéra.

Pourtant, vingt-cinq ans auront été nécessaires pour que le compositeur franchisse le pas. Il lui a d'abord fallu méditer les lois du genre et fourbir sa technique de composition au miroir de ce qu'il observait chez ses contemporains ; faire siens certains invariants inhérents au genre lyrique – comme se mettre au service des voix, rendre le texte intelligible, créer des atmosphères, susciter l'émotion ou raconter une histoire – et ajuster les paramètres harmoniques et rythmiques de son langage à ces contraintes, sans pour autant renier l'exigence d'innovation et de complexité : en cherchant toujours à articuler une fable, une forme, un ton et un langage.

Mais il lui fallait aussi et surtout trouver son alter ego : un dramaturge inspirant dont l'univers théâtral, la langue empreinte de musicalité et les qualités humaines s'ajusteraient idéalement à ses désirs et à ses attentes.

## MARTIN CRIMP : « PARCE QUE C'ÉTAIT LUI, PARCE QUE C'ÉTAIT MOI »

Ce fut le cas en l'œuvre puis la personne de Martin Crimp, le plus éminent dramaturge anglais contemporain : un orfèvre de la langue et des situations qui, par son imagerie éloquente, le soin minutieux apporté au rythme sur grande et petite échelles, sa manière de concilier précision et mystère, concision et vigueur, présentait tous les traits susceptibles de faire sauter les scrupules qui avaient pu entraver Benjamin jusque-là – comme, en son temps, le théâtre de Maeterlinck avait pu le faire pour Debussy.

Mais pour être efficiente à l'opéra, la manière unique qu'a le théâtre de Martin Crimp de dégager la poésie et l'inquiétante étrangeté de notre quotidien et des relations parfois violentes que nous y tissons exigeait un pas de côté, une transposition. En empruntant aux genres du conte, de la légende ou de la tragédie élisabéthaine, mais fondus dans un dispositif formel et narratif moderne, Crimp place ses fables sur une frontière entre mondes matériel et métaphysique que la musique de Benjamin convoque selon

lui naturellement – et qui permet en retour à l'inspiration du compositeur de se déployer. Au centre rayonnent des personnages d'aujourd'hui et de toujours, bouleversants d'humanité vraie : Agnès dans *Written on Skin* ou la Femme de *Picture a day like this*.

## UNE FABLE LÉGÈRE ET PROFONDE SUR LA DESTINÉE HUMAINE

Rejoignant peu à peu la constellation des tandems mythiques jalonnant l'histoire de l'opéra, Benjamin et Crimp sont unis par un même désir immémorial de raconter des histoires universelles d'une grande intensité émotionnelle dans le cadre d'une recherche formelle innovante. Ils ont forgé au fil de leurs collaborations une méthode de travail nourrie d'une grande estime réciproque, d'un respect des personnalités et des manières de faire, d'un sens permanent de l'écoute et du partage – des qualités également attendues de tous leurs collaborateurs dans le cadre d'un processus créatif minutieusement réglé, presque ritualisé. *Picture a day like this* est leur quatrième opéra, dans un souci de stimulation et de renouvellement constants.

L'œuvre rompt ainsi avec l'alliage de désir et de violence « grand format » qui faisait la substance tragique de *Written on Skin* et de *Lessons in Love and Violence* pour renouer avec le genre plus resserré et miroitant du conte, qui caractérisait déjà leur premier opéra *Into the Little Hill* – l'irréel stimulant fortement la créativité de Benjamin. Les deux artistes se confrontent pour la première fois aux défis dramaturgiques et musicaux découlant d'une forme spécifique : le parcours initiatique d'une protagoniste unique, soumis au principe sériel de rencontres successives – à la manière d'*Alice au pays des merveilles*. Pour donner corps à ce principe de *continuité brisée*, Benjamin traite chaque scène selon une technique compositionnelle différente, balisée toutefois par la récurrence de combinaisons instrumentales et harmoniques plus ou moins perceptibles. Légèreté, variété et mobilité sont continuellement de mise – au diapason du flux de la vie, dont les paysages se modifient, et de la conscience humaine, traversée d'humeurs changeantes.

La fable, qui puise à des sources anciennes d'origines diverses, tant occidentales qu'orientales, comme autant de variations autour d'un même motif existentiel – du *Roman d'Alexandre* au conte populaire italien *La Chemise de l'homme heureux* en passant par l'exégèse bouddhiste –, se fait porteuse d'une représentation généreuse et réparatrice du genre humain, d'une sagesse lucide sur ce qui fait sa destinée.

### AFFINITÉS ÉLECTIVES

Autre manifestation de leur propension à fonctionner selon un principe de fidélité et d'affinité élective, Benjamin et Crimp ont souhaité retrouver pour cet opéra les metteurs en scène Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma, déjà sollicités pour *Into the Little Hill*.

Le voyage de l'héroïne se déroule dans un cadre moderne sans identité précise – architecture industrielle, réserve de musée ou morgue –, extériorisation de son espace mental : une structure qui évolue sans cesse, comme dans les rêves, où apparaissent et disparaissent différents personnages, ni tout à fait les mêmes ni tout à fait autres. Pour l'évocation du jardin enchanté de la scène finale, ils se sont associés à l'artiste plasticien Hicham Berrada, connu pour ses « aquariums » : de fascinantes imitations des manifestations les plus somptueuses et luxuriantes de la nature, obtenues par les moyens pourtant les plus contraires au vivant puisque chimiques et toxiques – une ambivalence mise au service de la fable, dont la morale n'est peut-être pas celle que l'on attendrait.

À la suite de la création mondiale du 5 juillet 2023 à Aix-en-Provence, *Picture a day like this* a entamé sa tournée dans les institutions co-commanditaires et coproductrices. Après Londres (octobre 2023) et Strasbourg (septembre 2024), alors que vient de sortir l'enregistrement CD de la création de l'opéra chez Nimbus Records, le spectacle est présenté à l'Opéra-Comique dans le cadre du Festival d'Automne, onze ans après la révélation de *Written on Skin*, et à nouveau sous la baguette de Sir George Benjamin.

*Ce programme de salle reprend les textes du programme du Festival d'Aix-en-Provence, élaborés en 2023 avec l'équipe de création de Picture a day like this, actualisés pour la présente édition.*



« ENGAGEZ CHAQUE PASSAGER À VOUS CONTER SON HISTOIRE ; ET S'IL S'EN TROUVE UN SEUL QUI N'AIT SOUVENT MAUDIT SA VIE, QUI NE SE SOIT SOUVENT DIT À LUI-MÊME QU'IL ÉTAIT LE PLUS MALHEUREUX DES HOMMES, JETEZ-MOI DANS LA MER LA TÊTE LA PREMIÈRE. »

VOLTAIRE, CANDIDE, CHAPITRE XII, 1759



# ARGUMENT

## LA PAGE

« À peine mon enfant avait-il commencé à faire des phrases complètes qu'il est mort. »

Une Femme voit son enfant mourir. Elle refuse de l'accepter, et apprend que si elle parvient à trouver une personne heureuse, et à obtenir « un bouton de la manche de son vêtement », ce simple geste ramènera miraculeusement son enfant à la vie. Munie d'une page lui indiquant l'itinéraire à suivre, elle débute sa quête, pleine d'espoir.

## LES AMANTS

« Nous n'avons pas honte. Nous sommes amoureux. »

Elle rencontre d'abord un couple de jeunes Amants. Voyant qu'ils semblent heureux et amoureux, elle leur demande un bouton de leur vêtement, mais cela déclenche une terrible dispute entre eux.

## L'ARTISAN

« Je peux énumérer chaque bouton que j'ai fait dans ma vie. »

La Femme rencontre ensuite un Artisan et apprend qu'avant de prendre sa retraite il était fabricant de boutons. Il semble donc tout désigné pour répondre à sa demande. Mais à mesure que la scène progresse, l'esprit de l'Artisan se dégrade.

## LA COMPOSITRICE

« Dites que j'invente toutes les nuances de la lumière. »

La Femme tombe alors sur une célèbre Compositrice, accompagnée de son Assistant, qui s'apprête à entrer en répétition. Lorsque la Femme tente de leur faire comprendre l'urgence de sa demande, la Compositrice est contrainte de lui expliquer que sa vie, enviable de prime abord, est moins simple qu'il n'y paraît.

## ARIA

« Les tiges mortes des fleurs reprennent vie. »

La Femme laisse libre cours à sa colère et à sa désillusion. Rien ne se passe comme elle l'avait espéré : le bonheur lui échappe, sa quête semble vouée à l'échec.

## LE COLLECTIONNEUR

« J'ai des salles pleines de miracles. »

Après cet accès de fureur, et alors qu'elle a perdu tout espoir, elle rencontre le Collectionneur. Malgré le désir qu'il ressent pour la Femme, il est ému par son chagrin et accepte de l'aider. Il ouvre alors une porte qui lui permet de pénétrer dans un jardin.

## ZABELLE

« Imagine un jour comme celui-ci. »

Dans un jardin d'une grande beauté et d'une grande tranquillité, la Femme rencontre enfin Zabelle, un être qui, de toute évidence, lui ressemble. Lorsque la Femme la supplie de bien vouloir partager son bonheur, Zabelle lui conte une histoire qui l'oblige à regarder le jardin – et Zabelle elle-même – sous un jour nouveau.



# LES PLÉIADES

Chaque production lyrique est accompagnée de Pléiades qui prolongent et enrichissent le contenu de l'œuvre à l'affiche.

## L'APRÈS-SPECTACLE

Rencontrez les artistes à l'issue de la représentation. Avec la participation de George Benjamin, Marie-Christine Soma et Daniel Jeanneteau. Rencontre animée par Louis Langrée.

27.10.24

Durée : 45 mn  
Gratuit  
Salle Favart

## L'AMOUR DU CHANT / OPUS 1

### RÉCITAL

Œuvres de Debussy, Berg, Ravel et Benjamin

Le baryton Stéphane Degout et le pianiste Cédric Tiberghien ont souhaité partager la scène avec trois artistes de l'Académie de l'Opéra-Comique pour ce récital en résonance avec l'œuvre de George Benjamin.

BARYTON  
Stéphane Degout

PIANO  
Cédric Tiberghien

SOPRANO  
Michèle Bréant\*

MEZZO-SOPRANO  
Léontine Maridat-Zimmerlin\*

PIANO  
Ayano Kamei\*

29.10.24<sup>20H</sup>

Durée : 1h10 sans entracte  
Tarifs : 50, 40, 30, 25, 19, 13, 11, 6 €  
Salle Favart

## NOCTURNE

### CONCERT DE MUSIQUE DE CHAMBRE IMAGINÉ AVEC GEORGE BENJAMIN

À l'issue de la représentation, avec des solistes de l'Orchestre Philharmonique de Radio France.

Programme :

Gérard Grisey | *Accords perdus (Cinq miniatures pour deux cors en fa)*

George Benjamin | *Three miniatures for solo violin*

Maurice Ravel | *Chansons Madécasses*

PIANO  
George Benjamin

MEZZO-SOPRANO  
Flore Royer\*

CORS  
Alexandre Collard  
Sylvain Delcroix

VIOLON  
Nathan Mierdl

VIOLONCELLE  
Nadine Pierre

FLÛTE  
Anne-Sophie Neves

31.10.24

Durée : 45 mn  
Tarif : 15 €  
Billet couplé avec celui du spectacle,  
boisson offerte  
Foyer



# UN VOYAGE INITIATIQUE

ENTRETIEN AVEC GEORGE BENJAMIN,  
COMPOSITEUR ET DIRECTEUR MUSICAL

**POUVEZ-VOUS PRÉSENTER *PICTURE A DAY LIKE THIS* ? QUELS NOUVEAUX TERRITOIRES AVEZ-VOUS SOUHAITÉ ABORDER DANS CE QUATRIÈME OPÉRA ?**

Cet opéra représente un changement considérable par rapport aux précédents. Il est plus court, pensé pour un plus petit orchestre ; le ton et la forme, surtout, différent considérablement. *Written on Skin* et *Lessons in Love and Violence* étaient des drames psychologiques qui tendaient vers le tragique, de même que vers une interaction psychologique très intense entre les personnages. Ici, c'est différent : c'est une quête au cours de laquelle une femme rencontre différents personnages. On peut voir cela comme un voyage qui aurait une trajectoire définie mais avec plusieurs destinations intermédiaires, chacune étant distincte des autres. Ce type de *continuité brisée* est quelque chose de nouveau pour moi sur scène.

**COMMENT CE PARCOURS INITIATIQUE, AVEC SES RÉPÉTITIONS ET SES VARIATIONS, A-T-IL INFLUÉ SUR LA COMPOSITION ?**

Il est crucial qu'une œuvre ait un ton et un caractère déterminés. Verdi ou Berg l'ont formulé avant notre temps : chaque œuvre est unique et possède sa propre atmosphère. C'est un principe que j'ai essayé d'appliquer autant que possible. Mais chacune des scènes est si éloignée des autres que j'ai dû trouver à chaque fois

des techniques de composition différentes. Ainsi, la deuxième scène, dans laquelle la Femme rencontre deux amoureux, est tout à fait distincte de la troisième, où elle fait la connaissance de cet Artisan plutôt terrifiant – et ce, pas simplement à cause des personnages, mais aussi dans la manière dont le tissu musical est conçu.

Il y a tout de même des points communs entre les scènes qui contribuent à la continuité et à la cohérence de l'œuvre. Ainsi, lorsque la Femme quitte la pièce où gît son enfant mort pour partir dans sa quête du bonheur, on lui donne une feuille de papier sur laquelle sont écrites les destinations où elle doit se rendre ainsi que les personnages qu'elle rencontrera. À chaque fois qu'elle lit cette feuille, la musique est similaire : on entend deux trompettes et un trombone en sourdines. Sa manière de chanter évolue au fil de la pièce, mais certaines caractéristiques sont récurrentes. De même, vers la fin de chaque scène, alors que ses chances de réussir s'amenuisent, on entend un signal – deux notes, *ré* et *mi* bémol – soutenu dans l'orchestre, où l'on perçoit à peine des cloches tubulaires.

Mis à part cela et plusieurs harmonies secrètes – qui ont toutes leur importance mais que le public ne remarquera probablement pas tout de suite –, la pièce change et évolue tel un caméléon.

**PENDANT LONGTEMPS, VOUS AVEZ DIT QUE LE LANGAGE DENSE ET COMPLEXE QUE VOUS METTIEZ EN ŒUVRE ET LE TYPE DE TEMPORALITÉ MUSICALE QUI EN DÉCOULAIT ÉTAIENT PEU COMPATIBLES AVEC LA SCÈNE LYRIQUE. POURRIEZ-VOUS DÉVELOPPER CELA ? COMMENT ET POURQUOI AVEZ-VOUS FRANCHI CE CAP ?**

J'ai eu envie d'écrire un opéra pendant vingt-cinq ans. Peut-être même davantage puisque, quand j'étais enfant, à l'âge de 8 ou 10 ans, j'y songeais déjà. J'ai fait mes premiers pas de compositeur lorsque j'étais encore élève. Je composais des musiques de scène pour des productions de pièces de Shakespeare ou d'auteurs contemporains – et même de mes camarades de classe. Je l'ai fait très souvent et cela m'a beaucoup apporté. Parfois, j'avais même à disposition un orchestre de douze enfants qui ne maîtrisaient pas vraiment leur instrument ; mais cela me permettait d'écouter mes orchestrations et de faire l'expérience du théâtre. Je me revois à l'âge de 14 ans

en train de diriger un interlude ou une musique de scène que j'avais écrits, et je me souviens du silence derrière moi dans la salle : c'était une atmosphère très particulière que je n'ai jamais oubliée.

Pendant les trente années qui ont suivi, j'ai composé pour les salles de concert tout en regrettant beaucoup de ne pas pouvoir le faire pour l'opéra. Il y avait plusieurs raisons à cela. D'abord, je n'étais pas prêt : je n'avais pas acquis suffisamment de technique et d'expérience en tant que compositeur. Ensuite, je n'avais pas encore trouvé le collaborateur dont j'avais besoin. J'avais certes rencontré des dizaines de poètes, de metteurs en scène de cinéma ou de théâtre, de romanciers et de dramaturges, mais ces rencontres n'avaient jamais rien donné. Je n'étais pas non plus satisfait du langage musical utilisé de manière générale à l'opéra. Pour moi, il y avait là un problème ; quelque chose clochait. J'ai analysé tout cela par-devers moi pendant vingt-cinq ans avant de devenir compositeur d'opéra.



MARIANNE CREBASSA (LA FEMME)

Je suis finalement arrivé à l'opéra grâce à deux éléments déclencheurs décisifs : d'abord j'ai rencontré Martin Crimp et la connexion s'est établie de manière miraculeuse, ensuite Joséphine Markovits, directrice musicale du Festival d'Automne à Paris jusqu'à son décès le 18 avril 2024, ce qui m'a tout bonnement forcé à écrire *Into the Little Hill*. Elle s'est montrée incroyablement persuasive et m'a aidé de manière absolument magique tout au long de mon travail. C'est ainsi qu'un an plus tard je faisais enfin mes premiers pas dans le monde du théâtre musical.

### QUELLES SONT POUR VOUS LES CONTRAINTES SPÉCIFIQUES AU GENRE OPÉRA, HIER COMME AUJOURD'HUI ?

Quand on parle de *théâtre musical*, cela évoque avant tout dans mon esprit la voix humaine : cette chose merveilleuse, éternelle et si majestueuse. Je la considère véritablement comme l'élément central. Les mots sont très importants, évidemment, mais ils doivent être chantés, *vraiment* chantés : cela n'engage que moi, mais je n'aime pas lorsque les chanteurs parlent à l'opéra. Quand c'est le cas, dans *Carmen* ou *La Flûte enchantée*, quelque chose me semble se briser.

Alors comment aborder la voix sur la scène lyrique ? C'est un vrai défi. L'une des choses qui m'a frappé dans de nombreuses œuvres contemporaines, c'est que les chanteurs utilisent beaucoup de vibrato. À tel point qu'il est difficile de dire avec certitude quelle note ils chantent. Lorsque l'accompagnement était très simple, comme à l'époque de Verdi, on devine ce dont il s'agit. Mais dans la musique moderne, les langages harmoniques ne sont plus les mêmes et je soupçonne que les chanteurs ne savent pas vraiment à quelle hauteur ils doivent chanter : ce vibrato traduit une certaine insécurité et un manque de confiance en soi. Très peu de chanteurs ont l'oreille absolue ; cela signifie que, lorsqu'ils chantent, le langage harmonique doit être plus simple que lorsqu'il y a un grand orchestre avec cinq ou six strates de polyrythmies complexes à la fois. Lorsque l'orchestre joue seul, pendant les interludes, par exemple, on peut en revanche s'en émanciper.

Aider les chanteurs à trouver et garder leurs notes est donc nécessaire, mais cela se répercute sur le langage rythmique de l'œuvre. Car si on commence à simplifier le langage harmonique en l'intégrant plus clairement aux lignes de chant, et si on utilise de surcroît le type de langage rythmique et de phraséologie associé à la musique classique plus ancienne, alors cela sonne démodé et ironique. Je devais donc trouver un moyen, via la polyrythmie, de briser cette texture pour que la simplicité relative de chaque moment soit bousculée par le langage rythmique et l'approche du phrasé.

J'ai donc longuement médité sur la manière de faire évoluer l'interaction entre les voix et les instruments, et au type d'intervalles que l'on pouvait mettre en œuvre dans le chant. Je suis contre l'écriture vocale en zigzag qui était très en vogue dans la musique contemporaine il y a trente ans.

Ainsi, je me suis trouvé contraint de remettre en question l'ADN de cette forme d'expression artistique et de trouver les solutions qui me convenaient.

### EN QUOI LA RENCONTRE AVEC MARTIN CRIMP A-T-ELLE ÉGALEMENT FAIT SAUTER CERTAINES PRÉVENTIONS ET INHIBITIONS EN MATIÈRE DE CRÉATION LYRIQUE ?

Laurence Dreyfus, un de mes anciens collègues de King's College London où j'enseigne la composition, m'a dit un jour qu'un de ses amis était un grand dramaturge, ajoutant : « Tu sais, George, tu devrais peut-être le rencontrer. » Ce à quoi j'ai répondu : « Ce serait avec plaisir, cela fait tant d'années que je cherche quelqu'un avec qui travailler. » Immédiatement après, il a envoyé un CD de ma musique à Martin ; et, parallèlement, un ami qui travaillait chez l'éditeur de Martin m'a envoyé ses œuvres complètes, dans lesquelles je me suis plongé immédiatement. Peu après nous nous rencontrons.

En lisant ses pièces, plusieurs choses m'ont frappé. D'abord, elles étaient intensément puissantes et incroyablement précises. Le langage se servait de mots simples tout en laissant transparaître une grande complexité cachée. J'y ai trouvé beaucoup de force, parfois même violente. Je me suis alors demandé quel genre de



MARIANNE CREBASSA ET JOHN BRANCY (L'ARTISAN)

personne serait leur auteur. Quand j'ai rencontré Martin, j'ai été tout de suite très surpris de voir à quel point il était discret, gentil et bienveillant. J'ai aussi pu constater qu'il aimait véritablement la musique – ce qui est un élément crucial dans notre collaboration : c'est un excellent pianiste, la musique le touche presque physiquement. Pendant cette première rencontre, j'ai ressenti que c'était un artiste d'une force et d'une intégrité incomparables mais aussi quelqu'un de mystérieux, une personne à part. Au bout d'une demi-heure, j'avais la conviction que j'allais travailler avec lui. C'est ce qui s'est produit et nous venons de terminer notre quatrième opéra en commun.

C'est comme si un courant électrique passait entre nous. Je trouve dans son travail une inspiration musicale que je n'ai jamais ressentie auparavant. Je dirais que c'est dû à la combinaison entre une imagerie extrêmement colorée, une grande intensité émotionnelle et, à l'arrière-plan, une approche de la forme que l'on pourrait presque qualifier de cristalline. Il faut dire que le rythme est partout : dans chaque mot comme à travers toute la

structure – notamment par l'usage que Martin fait de la ponctuation. J'imagine qu'il lui faut parfois plusieurs heures pour décider où placer une simple virgule !

Il y a autre chose que je me dois d'évoquer, c'est sa générosité. Écrire un texte requiert évidemment beaucoup de lui : je sais par exemple qu'il a passé une année à écrire celui-ci pour moi. Mais pour composer un opéra, il me faut parfois deux à trois ans ; et quand j'ai besoin d'ajouter ou d'enlever quelques mots, il se montre toujours à l'écoute et très aidant. En outre, Martin écrit bien sûr pour donner vie au meilleur texte possible, mais cela va plus loin : chaque mot qu'il pose sur le papier semble s'adresser à moi dans l'intention d'inspirer la meilleure musique possible. Je ressens beaucoup de générosité et de bienveillance dans la manière dont il essaie d'apporter des éléments qui me stimuleront, renouvelleront mon langage expressif et me pousseront à aller plus loin.

Mais ce n'est pas quelque chose dont nous discutons, lui et moi. Peut-être qu'il trouve cette inspiration dans les conversations que nous avons entre chacune de nos créations. Quoiqu'il en soit, à chaque fois que je reçois un nouveau texte de sa part, je suis à la fois stupéfait et ému de découvrir ce qu'il a écrit pour moi.

### VOUS NE COMPOSEZ JAMAIS DE MANIÈRE ABSTRAITE MAIS TOUJOURS POUR DES INTERPRÈTES SPÉCIFIQUES.

Quand j'avais vingt ou trente ans, j'avais une idée assez arrêtée et plutôt abstraite de ce que pouvait être l'interprète idéal pour ma musique. Mais quand j'ai écrit mon tout premier opéra, je devais avoir lu quelque part que Mozart écrivait toujours pour des artistes spécifiques, et c'est une approche qui m'a semblé naturelle. Avant toute chose, il faut trouver un chanteur dont on aime la voix, et une personnalité qui vous intrigue ; puis le rencontrer pour en comprendre le mode d'emploi.

Pour tous mes opéras, pour chaque rôle, même les plus petits, j'ai toujours rencontré les chanteurs pressentis. Je leur demande de m'interpréter des mélodies du répertoire et des extraits d'opéra en les accompagnant au piano. Je griffonne alors quantité de pages référençant les zones de leur tessiture dans lesquelles ils se sentent le plus à l'aise, celles qu'ils aiment le moins, ce qu'ils adorent ou détestent faire, leurs spécialités, leurs peurs, etc. Cela me permet de comprendre comment fonctionne leur voix et de m'imprégner de ces informations pour la composition – chaque rôle étant conçu en fonction de ces caractéristiques, y compris lorsqu'il s'agit d'exploiter faiblesses et inconforts quand, dans de rares moments justifiés sur le plan dramatique, l'œuvre l'exige. J'observe aussi si un lien se crée entre nous, s'il y a une communication musicale.

Ensuite, quand je compose, je me sers de ces notes griffonnées et de mes souvenirs de nos rencontres. Généralement, je n'échange pas avec eux pendant la longue période de composition proprement dite. Pendant cette étape, je suis en effet très solitaire, très secret. Pour cet opéra, j'ai constitué avec Julien Benhamou (directeur de l'administration artistique du Festival d'Aix-en-Provence) ce qui m'a semblé être le casting

idéal. Je connaissais et admirais Anna Prohaska depuis longtemps. Nous nous sommes rencontrés à Berlin en 2020 et nous nous sommes très bien entendus : c'est là que je me suis dit que je devais créer un rôle pour elle. Pour le personnage principal, un ami proche m'a dit à quel point Marianne Crebassa était merveilleuse. J'ai commencé à écouter des enregistrements, puis nous nous sommes rencontrés et j'ai eu la confirmation qu'elle avait une voix absolument exceptionnelle. Je sais très précisément le type de voix que je veux, je suis très tatillon sur ce point. Elles sont toutes différentes mais il y a certaines caractéristiques qui sont pour moi *sine qua non* et que je suis capable d'identifier en dix secondes en regardant une vidéo sur internet. Les trois autres voix – toutes remarquables à mon oreille – sont de jeunes artistes que j'ai trouvés par hasard ou qui m'ont été recommandés par Julien.

Il y a deux raisons pour lesquelles j'écris pour des chanteurs en particulier : d'abord, parce qu'ils m'inspirent et que je peux commencer à imaginer le rôle en fonction de ce que je sais d'eux. L'autre raison est plus égoïste. Les possibilités mais aussi les limites de chaque interprète m'aident à faire des choix créatifs. Si cela crée une sorte de défi pour la composition, cela représente aussi comme une feuille de route qui m'est très utile. Autrement le compositeur – surtout aujourd'hui – est confronté à une infinité de possibles qui peuvent avoir quelque chose d'inhibant. Je n'écris pas la ligne vocale pour ajouter l'orchestre après. Mais j'ai cependant bien conscience que, s'il existe une hiérarchie dans le théâtre musical, alors la voix intervient presque toujours en premier. En effet, chaque décision concernant la voix aura des répercussions sur le reste du tissu musical : la tessiture et la diction d'un chanteur auront une influence sur l'harmonie, le rythme, le timbre d'un passage, etc. Et c'est valable pour toute l'œuvre.

*Extraits d'un entretien réalisé le 31 mars 2024 par Timothée Picard, dramaturge du Festival d'Aix-en-Provence.*

# UN CONTE RÉPARATEUR

## ENTRETIEN AVEC MARTIN CRIMP, AUTEUR

### POUVEZ-VOUS PRÉSENTER EN QUELQUES MOTS PICTURE A DAY LIKE THIS ET LA RAISON D'ÊTRE, POUR GEORGE BENJAMIN ET POUR VOUS, DE CE QUATRIÈME OPÉRA ?

Il est intéressant d'aborder cette œuvre en la replaçant dans le plus large contexte de celles que nous avons réalisées ensemble. On pourrait décrire notre première pièce, *Into the Little Hill*, comme une fable ou un conte de fées. Puis avec *Written on Skin* et *Lessons in Love and Violence*, nous nous sommes aventurés sur un nouveau territoire, celui du drame que l'on pourrait qualifier de *psycho-sexuel*. *Lessons* s'inscrit dans un cadre politique plus vaste, au sein duquel ce qui est de l'ordre de l'intime devient précisément politique.

En un sens, je dirais que *Picture a day like this* représente d'abord un retour à l'idée de fable, de conte de fée et de monde magique : George comme moi avons très envie de renouer avec cela. Mais cet opéra possède également un élément nouveau, qui va de l'avant, à la fois dans l'ambiguïté de l'histoire et dans sa structure. Contrairement à nos précédentes créations qui, sur le plan formel, avaient tendance à venir s'enrouler autour d'un point précis, celle-ci est séquentielle : elle prend la forme d'une quête. C'est l'histoire d'une femme qui a perdu son enfant et qui s'entend dire que, si elle réussit à trouver une

personne heureuse, un miracle se produira. Il y a donc ce personnage principal, cette femme qui nous fait parcourir le monde. Ce qui différencie cet opéra des précédents, c'est qu'il s'agit d'un voyage qui nous fait passer par toute une série de rencontres, un peu à la manière d'*Alice au pays des merveilles* ou de *Candide*. En somme, *Picture* représente à la fois un « retour à » et un nouveau départ.

### COMMENT S'EFFECTUE LE CHOIX DES SUJETS ET DES FORMES ? SOUVENT VOTRE THÉÂTRE RESTITUE L'INQUIÉTANTE ÉTRANGÉTÉ DU QUOTIDIEN CONTEMPORAIN ET DES RELATIONS QUE NOUS Y TISSONS : EST-CE QUE CELA PEUT SE TRANSPOSER TEL QUEL À L'OPÉRA, OU FAUT-IL PASSER PAR LA FORME DU CONTE OU DE LA LÉGENDE – TRAITÉS AVEC DES INFLEXIONS CONTEMPORAINES ?

Pour moi, il n'y a pas d'autre manière d'écrire que *contemporaine*. C'est mon identité, ma manière de faire. Donc même si je travaille à partir d'une source ancienne, ce que j'écris s'inscrit dans le monde d'aujourd'hui. Sinon, ce serait un peu de l'ordre du pastiche, ce qui serait évidemment très insatisfaisant pour moi. En tant qu'écrivain, j'ai du mal à imaginer à quoi pourrait ressembler une écriture qui n'est pas *contemporaine*.



MARIANNE CREBASSA, BEATE MORDAL ET CAMERON SHAHBAZI (LES AMANTS)

Ce que je trouve fascinant lorsqu'on écrit une pièce de théâtre, c'est qu'elle peut aborder des thèmes qui, *a priori*, semblent banals. Si on pense aux pièces de Tchekhov, mis à part les fameuses questions philosophiques maintes fois parodiées sur ce que sera le monde dans cent ou deux cents ans, toutes les conversations tournent autour d'éléments du quotidien tout à fait communs. Mais Tchekhov leur impose un cadre temporel qui crée le contexte métaphysique.

Ce que je découvre à propos de la musique, notamment celle de George, c'est que la portée et la profondeur de sa musique m'évoquent tout de suite quelque chose de métaphysique et non pas de purement matériel.

Cela s'est fait tout naturellement : dans *Into the Little Hill*, il y a un étranger qui est en fait un magicien ; *Written on Skin* inclut des anges ; et dans *Lessons in Love and Violence*, il y a de nouveau un personnage d'étranger, qui s'avère cette fois une figuration de la mort. Ce sont des choses qu'en tant que dramaturge, je n'aurais jamais portées à la

scène : elles sont nées de ma relation avec la musique de George et d'un besoin d'explorer quelque chose qui n'a pas nécessairement à être décrit en termes métaphysiques mais entraîne néanmoins au-delà du monde matériel. Dans ce nouvel opéra, j'explore à nouveau quelque chose d'immatériel et même, plus précisément, la limite entre les mondes matériel et immatériel.

Évidemment, il relève de l'essence même de la musique, car il n'y a rien de matériel dans la musique – à moins que vous ne soyez un matérialiste convaincu et que vous ne considériez que les ondes sonores sont de la matière. Mais c'est de toute évidence bien plus que cela : la musique de George va bien au-delà, et c'est ce qui a fait naître en moi un désir d'aller vers cet autre territoire.

**VOUS ÊTES MÉLOMANE ET PIANISTE AGUERRI ; VOS PIÈCES DE THÉÂTRE CONTIENNENT DES CHANSONS. QU'EST-CE QUI VOUS A POUSSÉ À FRANCHIR LE SEUIL**

**QUI SÉPARE CES DEUX PIÈCES CONTIGUËS QUE SONT LE THÉÂTRE ET L'OPÉRA ?**

Pour être tout à fait honnête, quand j'ai commencé à travailler avec George, je ne connaissais pas grand-chose à l'opéra et n'avais jamais imaginé qu'il puisse y avoir une frontière entre l'opéra et le théâtre. Aujourd'hui, je me rends compte que c'est le cas, même si je ne comprends pas bien les circonstances historiques qui ont mené à cela. Nous savons en effet parfaitement qu'à l'origine, bien des œuvres que l'on appelle drames étaient chantées. Aujourd'hui, il faut un orchestre, des chanteurs, des centaines de personnes, et c'est probablement cela qui a créé cette séparation.

Mais je ne le vois pas vraiment ainsi : j'ai simplement l'impression de contribuer à une autre forme de théâtre. Dans les deux cas, il y a un rideau qui se lève. C'est pour cela que, pour moi, l'opéra reste du théâtre. Et je pense que c'est peut-être ce que George a apprécié lorsqu'il s'est adressé à moi, car je viens justement de cet *univers où le rideau se lève* et où *ce qui advient est théâtre*. C'est donc peut-être une bonne chose que je n'aie pas eu conscience de ce seuil : si cela avait été le cas, j'aurais probablement pris peur. Car, dans le monde de l'opéra, les enjeux sont très élevés – en raison de l'investissement considérable que l'opéra représente en termes de temps, d'argent et d'expertises.

C'est pourquoi je le considère avec le plus grand sérieux et trouve absolument merveilleux que des personnes aient la volonté d'investir dans de nouvelles œuvres et d'encourager la création. Car, sans cela, que laisserions-nous en héritage ?

**À VOTRE AVIS, QU'EST-CE QUI A FAIT QUE GEORGE, LISANT VOTRE ŒUVRE THÉÂTRALE, S'EST DIT : VOICI LE COLLABORATEUR QUE JE CHERCHAIS ? ET VOUS, QUE TROUVEZ-VOUS DANS SA MUSIQUE QUI PERMETTE DE PARLER D'AFFINITÉ ÉLECTIVE ?**

Je pense qu'il a trouvé quelqu'un qui, bien que fondamentalement moderniste et aimant jouer avec la

forme (et pour qui la forme a une grande importance), croit en même temps sincèrement, en tant que dramaturge, à la narration. Et je sais que cette dimension est importante pour George également. Ce qui lui a plu, c'est donc peut-être cette combinaison entre fidélité à la narration et désir d'expérimenter sur le plan formel.

On m'avait déjà proposé auparavant d'écrire pour l'opéra mais rien de ce que j'avais entendu ne m'avait vraiment inspiré. Lorsque j'ai entendu la musique de George, en revanche, ma réaction a été entièrement différente. On sent que sont à l'œuvre dans les nuances de sa musique, à un niveau exceptionnel, une très grande intelligence formelle mais aussi une très puissante émotion, et de la sensualité.

Prenez une double fugue de Bach : elle est parfaitement écrite et époustouflante sous l'angle de l'intellect, mais en même temps elle véhicule un flux d'émotions incroyable. C'est cette impression de compétences brillantes et virtuoses mêlée à une forte composante émotionnelle qui m'a attiré dans la musique de George.

**LORSQUE L'ON VOUS CONNAÎT TOUS LES DEUX, ON SAIT QUE LES AFFINITÉS ARTISTIQUES N'AURAIENT PAS SUFFI. IL FAUT AUSSI CRÉER UNE RELATION PROPREMENT HUMAINE DE CONFIANCE, D'ESTIME, D'ÉCOUTE : COMMENT S'EST-ELLE CONSTRUITE ?**

Je pense que notre collaboration est née d'un respect mutuel pour nos processus respectifs. Il faut peut-être que j'explique un peu notre dynamique de travail. En général, nous lisons beaucoup et, au bout d'un certain temps, nous trouvons l'histoire que nous voulons raconter. Ensuite, lorsque nous nous sommes mis d'accord, je m'isole pour écrire ma partie. Il peut arriver que nous discutons de mon travail en cours de route, mais il est rare que cela entraîne des modifications notables. C'est une grande responsabilité car je réalise en un sens l'esquisse de ce qui deviendra une peinture. Après, c'est à George d'entrer en scène. Quand il compose, George est très respectueux du texte. S'il veut enlever quelque chose, il m'appelle et m'explique pourquoi – même si, en réalité, je n'ai pas particulièrement besoin d'explications –, et nous en

discutons. Lorsqu'il en a besoin, il me demande un peu plus de matière.

C'est donc vraiment un processus qui se fait étape par étape, dans lequel chacun respecte la spécialité de l'autre : moi qui écris les mots et lui qui compose la musique.

### VOUS REJETEZ LES TERMES DE LIVRET ET DE LIBRETTISTE : POURQUOI ?

Nous souhaitons tous rendre le monde de l'opéra accessible au plus grand nombre. Il me semble justement à ce titre que le terme de *livret*, qui est un terme technique, crée une barrière. Pour moi, il crée un seuil, justement : un mur entre le théâtre et l'opéra en raison de son aspect technique.

Et évidemment, j'ai aussi ma fierté en tant que dramaturge et je ne veux pas être l'auteur d'un *petit livre* (*libretto*), version dégradée que je sens comme péjorative de *livre*.

Je sais qu'en français, on a également les termes *livret de banque* et *livret de famille*, dont la connotation n'est pas non plus pour me plaire. Mais vous voyez : ce n'est peut-être que l'effet de ma petite vanité personnelle. Quoi qu'il en soit, je pense que le jargon technique peut être un obstacle à la compréhension de quelque chose de plus simple qu'il n'y paraît, à savoir écrire une pièce.

Je parle de *texte* parce que c'est un mot simple, que j'ai toujours dans l'idée que ces œuvres pourraient être jouées au théâtre et que je pense qu'elles peuvent être lues et appréciées en tant qu'œuvres littéraires. C'est mon objectif en tout cas. En tant qu'écrivain, je ne serais pas satisfait d'écrire quelque chose qui aurait, à mon sens, de grandes lacunes – même si, évidemment, la musique viendra en combler certaines. Je veux que le texte lui-même soit une source de satisfaction.

*Extraits d'un entretien réalisé le 13 mars 2024 par Timothée Picard, dramaturge du Festival d'Aix-en-Provence.*



JOHN BRANCY (LE COLLECTIONNEUR) ET MARIANNE CREBASSA

# LA RECHERCHE D'UN MIRACLE

PAR MARTIN CRIMP

J'ai un jour montré à George une histoire intitulée *La Chemise de l'homme heureux*, conte populaire dont les origines demeurent obscures, mais qui était déjà assez connu en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans cette parabole, un roi atteint d'une maladie mortelle apprend qu'il sera guéri s'il arrive à se procurer la chemise d'un homme heureux. L'histoire séduit par son côté satirique : à chaque fois que le roi croit avoir identifié un individu qui, grâce à sa fortune et à sa réussite, doit forcément être heureux, cet individu s'avère aigri et mécontent. Le seul homme heureux que le roi parvient à trouver est un paysan occupé à couper du bois... qui s'avère tellement pauvre qu'il n'a pas de chemise. George et moi avons apprécié la structure de ce conte, qui constitue une sorte de « quête », mais sommes restés sceptiques sur sa fin un peu moralisatrice ; nous nous sommes donc demandé ce que cela donnerait si nous creusions un peu plus du côté de ses origines.

Mes recherches m'ont mené au *Roman d'Alexandre*, qui raconte la vie d'Alexandre le Grand et qui a connu un énorme succès. Composé autour de 300 ans avant Jésus-Christ, cet ouvrage a été beaucoup lu pendant les mille années suivantes en Europe, en Asie et au Proche-Orient. Dans un passage intervenant vers la fin du récit, Alexandre, mourant, écrit à sa mère pour lui demander d'inviter tout le monde à ses funérailles, sans considération

de statut social... mis à part tous ceux « qui connaissent, ou qui ont connu, le malheur » : ceux-ci doivent en être exclus. Les funérailles ont lieu : personne ne vient. La mère d'Alexandre se rend compte qu'il ne s'agit pas d'essayer de limiter les invités aux VIP ; en fait, la demande d'Alexandre sert à lui montrer que la mort et la souffrance sont universelles, et à suggérer que le bonheur n'existe pas. Voilà une leçon de stoïcisme assez sévère, passablement imprégnée d'un esprit militaire... mais j'ai trouvé un autre texte qui, tout en faisant écho à ce passage du *Roman d'Alexandre*, est beaucoup plus mystérieux, et beaucoup plus humain.

Le *Commentaire du Dhammapada* est un recueil d'histoires visant à illustrer le *Dhammapada* ou les 423 aphorismes et pensées du Bouddha (fin du V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ). Dans ce *Commentaire*, écrit en pâli, il semble souvent que les auteurs aient employé les enseignements du Bouddha comme prétexte pour rassembler leurs contes populaires préférés.

Dans le conte de Kisā Gotamī (Livre VIII, n° 13), un jeune enfant meurt. Incapable d'accepter sa mort, sa mère rend visite au Bouddha, qui lui dit qu'on pourra sans aucun doute ramener son enfant à la vie, mais seulement si elle arrive à se procurer « une pincée de graines de moutarde blanche » dans une maison qui n'a pas connu



la mort. Kisā Gotamī va de maison en maison « portant sur sa hanche son enfant mort »... mais finit par se rendre compte, comme la mère d'Alexandre, que la mort et le deuil sont universels. Les petits détails réalistes rendent le conte plus humain, mais ce n'est pas la fin de l'histoire. En effet, une fois que Kisā Gotamī a accepté ce qui est arrivé à son enfant, elle décide de consacrer sa vie à la religion. Un jour, au moment d'allumer une lampe dans un temple, elle prend conscience de toutes les autres flammes, et compare leur durée de vie à celle des vies humaines, qui varie tout autant (image dont Fritz Lang se servira un jour dans *Les Trois Lumières*).

En écrivant le texte de *Picture a day like this*, j'ai laissé ces différentes traditions se rencontrer librement pour faire quelque chose de nouveau. Il s'agit de recycler un « conte moral » du XIX<sup>e</sup> siècle pour mettre sur le devant de la scène une femme seule, accablée par la douleur, à la recherche d'un miracle.

Octobre 2022



MARIANNE CREBASSA, BEATE MORDAL (LA COMPOSITRICE) ET CAMERON SHAHBAZI (L'ASSISTANT DE LA COMPOSITRICE)



# L'AVENTURE D'UNE ÂME

ENTRETIEN AVEC DANIEL JEANNETEAU ET MARIE-CHRISTINE SOMA, METTEUR ET METTEUSE EN SCÈNE

**POUVEZ-VOUS PRÉSENTER SELON VOS MOTS *PICTURE A DAY LIKE THIS* ET LA MANIÈRE DONT VOUS ÊTES ENTRÉS DANS CETTE ŒUVRE ?**

**DANIEL JEANNETEAU**

Nous avons un peu vécu ce projet comme la continuité de *Into the Little Hill*, dont nous avons mis en scène la création en novembre 2006 à l'Opéra Bastille. Il s'agit à nouveau d'un dispositif de narration fondé sur une parole légèrement distante qui, régulièrement, passe par l'évocation d'instantanés vécus – rencontres, conflits, etc. – s'incarnant alors concrètement sur le plateau, avant de disparaître. Nous avons éprouvé assez rapidement un sentiment de familiarité avec cette œuvre – du moins telle qu'elle nous est apparue à travers le texte, que nous avons lu avant que la musique ne soit composée. Pour résumer *Picture* dans son ensemble, on pourrait dire qu'il s'agit d'un voyage intérieur : c'est l'aventure d'une âme. Une femme vit une expérience extrêmement puissante et dramatique, et la surmonte en se frayant un chemin vers une forme d'issue spirituelle. L'enjeu est de traiter à la fois ce parcours très solitaire dans sa continuité et sa transversalité, et les rencontres faites en chemin qui représentent autant d'étapes déterminantes.

**MARIE-CHRISTINE SOMA**

Sachant que, comme dans tout parcours initiatique, chacune de ces rencontres modifie la perception qu'elle peut avoir de sa place dans le monde et du drame qui est à l'origine de ce voyage. La forme du conte telle que la pratique Martin fait qu'il est de toute façon difficile de séparer les dimensions horizontale (le parcours de la protagoniste) et sérielle (la séquence répétée des rencontres). Il nous a donc fallu également trouver une continuité formelle et dramaturgique qui ne soit pas uniquement dépendante de la structure du conte, et qui nous relie au monde présent : qui respecte cette forme tout en l'ouvrant et en la colorant d'échos plus contemporains. Le tout dans une démarche qui doit rester sensible et se faire pas à pas.

**COMMENT VOUS ÊTES-VOUS EMPARÉS DE L'ENJEU PHILOSOPHIQUE DE CE CONTE, MAIS AUSSI DE SA MORALE QUI, S'IL Y EN A BIEN UNE, ÉCHAPPE JOLIMENT À TOUTE UNIVOCITÉ ?**

**DANIEL JEANNETEAU**

La question existentielle du bonheur est évidemment au cœur de ce conte, mais c'est une chose dont il est





impossible – et serait malvenu – de parler directement sans tomber tout de suite dans des généralités. Ce projet est profond mais léger : il faut l'aborder avec beaucoup de tact. Donc, au fond, pour que la question fondamentale du conte soit soulevée, il faut tourner autour et la faire exister dans chaque moment de la représentation, sans jamais l'aborder d'une façon trop frontale ou explicative.

#### MARIE-CHRISTINE SOMA

Nous voulons travailler moins le drame en tant que tel que la manière dont la Femme, aux prises avec la vie qui continue quoi qu'il en soit – flux dans lequel rien n'est figé –, interagit, évolue, se modifie ; et, avec elle, le rapport à la douleur, à la mort ou au bonheur. Par moments, la vie peut nous faire sourire, nous surprendre, quand bien même nous sommes atteints d'une profonde tristesse.

La Femme passe par toute une gamme de sentiments, et l'œuvre par diverses atmosphères et couleurs, y compris comiques. Cette légèreté compatible avec la gravité, et qui fait aussi l'étoffe de la vie humaine, est une manière

de laisser entrevoir ses failles et ses errements, et la folle vanité qu'il peut y avoir à rechercher le bonheur et à lutter contre l'inéluctable. La musique, comme le texte, sont vecteurs de paradoxes. Nous avons cherché à faire sentir cette profondeur tout en préservant la légèreté.

#### DANIEL JEANNETEAU

Au fond, la réponse philosophique à la question du bonheur est dans la richesse du parcours plus que dans la morale que semble receler la scène finale, qui demeure ouverte. L'humour, une forme de dérision : voilà justement ce qui nourrit la dimension philosophique de l'histoire. Parce que cela n'évacue pas la question de l'individu, de l'incarnation, du parcours existentiel. Finalement, il n'y a rien d'exemplaire dans cette fable, et peut-être que, précisément, ce défaut d'exemplarité participe de cette délicatesse propre à Martin et George, qui leur évite d'être pontifiants.



### COMMENT CELA SE TRADUIT-IL CONCRÈTEMENT DANS VOTRE MISE EN SCÈNE ?

#### DANIEL JEANNETEAU

La scénographie est de prime abord très « matérialiste ». C'est un espace en métal de type industriel : ce pourrait être une morgue, un ascenseur ou une réserve de musée ; mais il s'agit en fait d'un espace mental à l'intérieur duquel des « blocs de réalité » sont convoqués pour entrer en plus ou moins forte interaction avec l'héroïne – celle dont on voit et suit l'intériorité. L'un des enjeux, à l'intérieur de cet espace mental, est de mettre en scène les forces qui cherchent à agir sur elle, voire à penser à sa place, telles qu'elles s'incarnent dans les figures rencontrées.

#### MARIE-CHRISTINE SOMA

J'ai toujours l'impression qu'à partir du moment où nous avons lu le livret, mise en scène et espace ne sont qu'une seule et même chose : c'est ce qui fait la spécificité de notre manière de travailler. En lisant le livret, il nous est apparu qu'il fallait trouver un « contenant » qui laisse à l'héroïne une grande liberté et permette au spectateur de suivre sa traversée tout en rendant possible l'apparition des différents personnages, rencontres qu'elle fait dans sa quête de bonheur. Il y a très peu de transitions entre les scènes, il fallait inventer une forme de fluidité, sans être matériellement trop lourd, en suggérant plutôt qu'en illustrant, comme dans les rêves, quand une chose vient se superposer à une autre qui s'éloigne et s'efface, ou que deux personnages ne sont jamais tout à fait les mêmes ni tout à fait différents. Les chanteurs jouent ainsi plusieurs rôles : ils apparaissent sous l'apparence d'un personnage puis, dix minutes après, surgissent sous l'apparence d'un autre.

### POURQUOI, POUR LA SCÈNE FINALE, AVOIR FAIT APPEL À HICHAM BERRADA, ARTISTE PLASTICIEN CONNU POUR SES « TABLEAUX CHIMIQUES » ?

#### DANIEL JEANNETEAU

C'était assez intuitif. L'enjeu de la scène finale, c'est de faire apparaître la représentation idéalisée d'un jardin paradisiaque. D'un paradis à la fois somptueux et invivable, de l'ordre de la vaine image : qui ne donne que

des regrets et qu'on ne peut pas habiter, qui n'aide pas à vivre. Le travail d'Hicham Berrada est extrêmement beau plastiquement mais avec ceci de fort qu'il peut représenter une floraison du végétal sans que ce ne soit des fleurs : c'est-à-dire que l'on peut y admirer quelque chose de l'ordre de la croissance, de la couleur, de la profusion, de l'envahissement organique, qui n'a en fait rien de naturel. Les œuvres d'Hicham Berrada, ses « aquariums », sont en effet des milieux absolument impropres à la vie : ce sont en réalité des substances chimiques extrêmement dangereuses, mais qui produisent une apparence de vie et de splendeur. Cette vision empoisonnée nous a paru vraiment intéressante, d'autant qu'elle échappe dans un premier temps aux spectateurs non renseignés.

#### MARIE-CHRISTINE SOMA

C'est un paradis mais il est en fait renversé, réversible...

#### DANIEL JEANNETEAU

... à la fois très séduisant et mortifère. Comme la tentation de sauver son enfant quand ce n'est pas possible. Le jardin de Zabelle, c'est une image mortelle. Splendide et dangereuse.

*Extraits d'un entretien réalisé le 3 mars 2023 par Timothée Picard, dramaturge du Festival d'Aix-en-Provence.*





# ANALYSES

« Terre froide — les tiges mortes  
des fleurs reprennent vie —  
pourquoi pas mon fils ? »

LA FEMME, V. ARIA



# LA SAGESSE AU PRISME DU MERVEILLEUX

PAR ÉLISABETH ANGEL-PEREZ

Avec *Picture a day like this*, Martin Crimp et George Benjamin livrent le fruit de leur quatrième collaboration. Après *Into the Little Hill* (2006), *Written on Skin* (2012) et *Lessons in Love and Violence* (2018), cet opus vient confirmer une technique dramaturgique et musicale éprouvée et conférer une belle organicité à ces œuvres. C'est, en effet, à nouveau à une source ancienne que l'auteur et le compositeur puisent l'inspiration. Après *Le Petit Joueur de flûte d'Hamelin*, une *vida* (ou *razó*) du troubadour médiéval Guilhem de Cabestang travaillant le thème du cœur mange, ou encore *Édouard II* de Christopher Marlowe, c'est cette fois dans un enseignement bouddhiste que l'auteur et le compositeur trouvent matière à construire une fable qui vaut tant par son universalité que par sa brûlante actualité.

L'histoire qui structure le « texte pour musique » (et l'on sait que Martin Crimp renonce au nom de *livret*, prodiguant ainsi une existence en propre à sa partition poétique) est celle d'une femme frappée par le superlatif des malheurs : la perte de son enfant. Comme en écho à l'histoire édifiante de Kisā Gotamī et à ses avatars plus

récents – on en retrouve une variante dans *Le Roman d'Alexandre* ou dans *La Chemise d'un homme heureux*<sup>1</sup> –, la Femme au centre du texte de Martin Crimp s'engage dans une quête pour obtenir ce qu'elle finira par nommer un « miracle » : la résurrection de son fils disparu. L'enfant mort, soustrait au vu théâtral mais dont la présence emplit toute la scène, déclenche une quête qui a partie liée avec la mission du théâtre : faire entendre la voix des morts, « figurer » les morts. L'espace théâtral, pour le dire avec Antoine Vitez, « accueille le fantôme ». La démarche de la mère, dans le but de redonner visage et voix à son enfant emporté à peine « sa première phrase terminée », définit la mission même du théâtre dont on peut dire que la prosopopée – figurer et faire parler les absents – est la figure matricielle. La quête de *re-membrance* – déclinée dans des configurations plurielles depuis, notamment, le *Hamlet* de Shakespeare (« *Remember me* », enjoint le Spectre) – inscrit dans l'histoire intime du protagoniste l'ambition intrinsèque du théâtre, ainsi thématifiée : l'incarnation.

<sup>1</sup> *Le Roman d'Alexandre*, recueil de légendes narrant les hauts faits d'Alexandre ainsi que sa grande sagesse, rédigé entre les III<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles de notre ère, a été traduit, depuis le texte original en grec, en d'innombrables langues et décliné en pas moins de quatre ou cinq versions. C'était un des textes les plus répandus au Moyen-Âge. *La Chemise de l'homme heureux*, anonyme, était également, parmi les légendes édifiantes, très populaire au Moyen-Âge en Europe.



## VIBRANTE CONTEMPORANÉITÉ : L'INTIME À L'AUNE DU POLITIQUE

Créée de concert avec George Benjamin, l'œuvre, si elle adapte un récit traditionnel, revendique néanmoins une originalité certaine. La source est bien présente mais le discours résolument nouveau, le dénouement différent, la philosophie repensée. Si le talisman, emblème de la quête, prend la forme d'un bouton de chemise et non plus des grains de moutarde médicinale, plus radicale encore est la redéfinition des jalons qui viennent ponctuer le parcours et l'investigation de la protagoniste. Les rencontres préconisées renvoient toutes à des univers différents. Non sans évoquer les trois sorcières shakespeariennes du début de *Macbeth*, les femmes au sourire inaltérable qui indiquent à la Femme les étapes de son cheminement placent l'histoire sous le sceau du féminin.

On le sait, déjà avec *Le Traitement* (*The Treatment*, 1993) et *Atteintes à sa vie* (*Attempts on Her Life*, 1997)

composés pour la scène théâtrale, Crimp travaille la question de l'oblitération de la voix des femmes. À l'inverse, et en manière de contreponds, dans *Into the Little Hill*, première création pour la scène opératique, ce sont des femmes qui portent la voix de toutes et tous. Seules en scène dans la mise en scène de Daniel Jeanneteau à l'amphithéâtre de l'Opéra Bastille en 2006, une soprano et une alto vocalisent tous les autres personnages de la fable, dont le protagoniste n'est autre qu'un Premier ministre, représentant – donc – de la voix du peuple. Contrairement à Agnès, qui dans *Written on Skin* se bat pour échapper à son statut d'objet et pour se voir enfin reconnaître celui de sujet (« *I am Agnes* », plaide-t-elle à l'attention du Protecteur son époux), la Femme de *Picture a day like this*, dans la quête qu'elle mène, porte en somme tout le poids de l'humanité. Si un enseignement doit être tiré de l'« expérience » suggérée (« Et je suis donc partie / parcourir le monde / pour sauver mon enfant / grâce à cette expérience »), il viendra non pas d'une figure tutélaire masculine, Bouddha, par exemple, ou encore Alexandre qui, au seuil de sa propre mort, amène sa mère



MARIANNE CREBASSA AVEC LISA GRANDMOTTET, EULALIE RAMBAUD ET MATTHIEU BAQUEY



à accepter le deuil comme donnée universelle, mais bien de sa propre agentivité : alors que Kisā Gotamī reçoit la lumière de Bouddha, la Femme, à supposer qu'elle accède véritablement à une sagesse ancrée dans une connaissance de l'humain – et le dénouement ne permet pas d'en avoir la certitude –, ne la doit en rien à une approche genrée qui confirmerait un ordre patriarcal.

C'est là sans doute un premier gage de modernité, confirmé par le temps dramatique de la fable qui transpose l'histoire dans un cadre contemporain. On se souvient des « anges » résolument ancrés dans la modernité qui entouraient l'histoire médiévale en abyme de *Written on Skin* ; de même, on est frappé par la coexistence d'un récit millénaire transposé dans une contemporanéité troublante. Les rencontres qui émaillent la quête permettent la transposition anachronique de la fable ancienne et rendent possible cette traversée de l'histoire : les amants dévêtus couchés au sol, emblèmes universels de l'extase amoureuse, déploient une langue pétrée des néologismes et frappée au sceau des concepts

d'aujourd'hui. Il est par exemple question dans cette première rencontre d'un « polyamour » controversé se déployant notamment dans le cadre d'un « coffee-shop » ; c'est ensuite la Compositrice et son Assistant – et on notera là encore le renversement genré défiant l'image convenue du Compositeur et de son assistante – qui ont un « call » avec Tokyo ; le Collectionneur possède certes des Manet, mais aussi des Matisse, des Warhol ou encore des Basquiat... Relovée dans une proximité temporelle troublante, la fable ancienne aide à penser, tel *L'Angelus novus* de Paul Klee que glose si magnifiquement Walter Benjamin, cette marche en avant qui ne saurait faire fi d'un passé de douleur. C'est bien à ce contexte – celui d'un progrès qui se jauge à l'aune des ruines sur lesquelles il se construit – que l'on peut arrimer une lecture plus politique de ce conte intimiste.

Figure de *pietà* plus que réplique de Mère Courage, la Femme qui perd son enfant emblématise également, dans le monde meurtri qui nous entoure, cette aporie, cet autre « inconsolable de la pensée », pour reprendre



ANNA PROHASKA (ZABELLE) ET MARIANNE CREBASSA



la remarquable formule que Myriam Revault d'Allones réserve à Auschwitz, qu'est la guerre marquée dans la chair des populations civiles. La mère en deuil de son enfant s'élève en figure métonymique de la barbarie humaine. L'œcuménisme des sources convoquées – les quatre fleuves de la Genèse, mais aussi du Coran, le texte bouddhique mais aussi les roses d'Ispahan ou les tapis de Khorassan évoqués, dans leur disparition, par Zabelle – contribue à l'universalité du personnage et de son humanité. En ces temps ravagés, alors que le visage de mères et de femmes en pleurs en Syrie, en Iran, en Ukraine, aux portes de l'Europe, peuplent nos écrans, c'est à une résilience émue et repathétisée que nous invite le livret, à moins que le seul refuge qui reste pour cette humanité meurtrie soit celui de la folie : la folie comme dernière demeure.

### ESTHÉTIQUE DE LA QUÊTE ET MORALITY PLAY

La structure rhapsodique de la quête, au sens étymologique de « chants (odes) cousus ensemble (*rhapsein*) », qui ravive une tradition littéraire riche, construit l'échec inévitable et, partant, la répétition : l'espoir toujours et à nouveau déçu. « [É]choue[r] encore, échoue[r] mieux » (« *fail again, fail better* », écrit Beckett à la fin de *Cap au pire*, 1983, traduit en 1991). Propre au récit initiatique, la quête dans sa dynamique d'échec change toutefois d'objet : si l'enfant ne revit pas, néanmoins la structure édifiante élabore à mesure sa patiente construction. Et la Femme au centre de la quête, si elle ressort de ses rencontres toujours plus déçue, n'en poursuit pas moins son cheminement vers l'édification, à moins que ce ne soit vers la folie ou le merveilleux du conte de fées.

Non sans rappeler la structure d'une Moralité ou *Morality Play* qui toujours met en présence un *Everyman* face à la mort, le texte de Martin Crimp, au féminin, progresse inexorablement par itération, d'épisode en épisode, vers une résolution qu'on croit deviner jusqu'à l'infléchissement final. De fait, alors que dans les versions traditionnelles du conte, le personnage finit par s'élever en Sagesse dans l'acceptation de l'universalité de la mort et de

la souffrance, la Femme de Crimp nous laisse suspendus au fil de ce bouton arraché à un autre espace-temps qui brille dans sa main. Ce bouton qui scintille dans la main de la Femme, alors même que Zabelle a disparu avec l'entière de son univers utopique, éloigne sensiblement le texte de Crimp de la portée édifiante du texte source. Si Kisā Gotamī accepte la condition humaine et la souffrance qui lui est inhérente, la Femme imaginée par Martin Crimp et George Benjamin ne se résout à rien, ne convient d'aucun renoncement : le bouton, luisant dans sa main, la rapproche du miracle tant espéré. La fin ouverte de la proposition de Crimp, à rebours de la tradition, convie un passé littéraire riche qui oscille entre le conte de fées, à la portée universelle, et l'inquiétante traversée du miroir qui n'est pas sans rappeler l'univers « nonsensique » de Lewis Carroll, où le merveilleux côtoie le tragique. Espoir, d'une part ; de l'autre, constat sombre qu'à l'issue du conte n'émergent ni acceptation ni résurrection mais probablement la folie ou la magie, ce qui revient au même... à moins que précisément cet autre espace-temps, de conscience altérée, ne soit celui de la musique.

### LA MUSIQUE COMME ULTIME DEMEURE

Si l'image finale du texte de Crimp n'en permet pas la clôture, elle nous attire dans un chronotope inclassable, *outopique*, somme toute : celui de la musique et du lyrisme. La musique – et la voix en particulier – comme lieu du sujet. Le texte, aussi rare que précieux, veille à ne pas occuper toute la place. Il ménage des manques que la musique vient combler. Crimp circonscrit ainsi une poésie pour la scène au plus proche du mode « tonal » que George Steiner définit comme une écriture qui porte en elle-même les modalités de sa mise en musique<sup>2</sup>. Sollicitant l'écriture allitérative de manière amusée (« ma musique », déclare la Compositrice, « est l'ennemie de l'ennuyeuse anomie »), Crimp convoque une poétique, parfois populaire, aux accents presque gouailleurs (« Quel est ton problème » ; « Je te l'ai déjà dit »), mais souvent exigeante et érudite, comme dans les passages inspirés des textes saints ou encore comme cette citation exacte, extraite du *Jardin* (*The Garden*) du poète métaphysique du XVII<sup>e</sup> siècle Andrew Marvell, qui invite

<sup>2</sup> George Steiner utilise ce concept en parlant, notamment, de la *Salomé* de Wilde et de ces œuvres poétiques qui ne prennent « toute leur signification que lorsqu'elles sont mises en musique », et ce parce que les « valeurs musicales et leurs aboutissants sont déjà explicites dans le langage », in *Langage et Silence*, trad. Lucienne Lotringer et alia, Paris, 10/18, 1969, p. 54.



à penser la supériorité d'une vie contemplative sur une vie d'action : « Voyez comme la lumière verte / perce à travers le bois / ne laissant subsister de ce qui est / qu'une pensée verte au sein d'une ombre verte. »

Le texte oscille entre empathie et cruauté ; c'est là une des constantes de l'esthétique de Crimp :

**LA FEMME**  
J'ai besoin —

**L'AMANTE**  
Oh ?

**LA FEMME**  
— rien — un bouton de votre manche — vos vêtements —  
est-ce là que vous vous êtes —

**L'AMANTE**  
— déshabillés l'un l'autre — oui —

**LA FEMME**  
Si je pouvais — ?

**L'AMANT**  
Prends prends —

**LA FEMME**  
Prends prends —

**L'AMANTE**  
Prends prends ce que tu veux —

**L'AMANT**  
— un bouton —

**L'AMANTE**  
— prends une fermeture éclair !

Alors que l'Amant propose un « partage » jugé de loin trop généreux et dévoie la pureté de la quête et de l'amour, ce que laisse présager la proposition « une fermeture éclair », à la fois ironique, cynique mais peut-être aussi naïve, la Compositrice, à son tour, dont la musique « brûle dans le cœur humain d'un feu précis », fait état de la difficulté extrême qu'il y a à être artiste : « ah c'est difficile — ... / mais l'art aussi. » Cette comparaison qui, en première intention, frappe par son cynisme, amorce également une réflexion sur la puissance de l'art – que peut l'art ? –, questionnement insistant en ces temps troublés. C'est pourtant dans les interstices de ce texte aéré, elliptique souvent, que s'instaurent ces respirations musicales qui ancrent le souffle de vie au cœur même d'une fable qui vise à l'éradiquer. Militantes, résistantes, la

musique comme la Femme tiennent bon la ligne de vie. *Feu la cendre*, écrit Derrida.

Le bouton qui brille dans la main de la Femme – image finale et résiliente – permet de saisir la plénitude du rapport de la musique au visuel et toute la force de l'art : seul l'art, ici la musique comme déjà dans *Into the Little Hill* où évolue un musicien sans yeux ni oreilles, peut changer le cours des choses. « Le visuel, écrit Jean-Luc Nancy, se définit comme ce qui persiste jusque dans son évanouissement », alors que « le sonore apparaît et s'évanouit jusque dans sa permanence.<sup>3</sup> » C'est à cette éternité, qui résonne bien après que la note s'est tue, qu'aspirent tant la Femme dans sa quête d'immortalité que cet opéra dans son ambition.

ÉLISABETH ANGEL-PEREZ est Professeure de théâtre britannique contemporain à Sorbonne Université. Son dernier livre, *Le Théâtre de l'oblitération, essai sur la voix photogénique*, a paru aux Presses de Sorbonne Université (2022) et consacre un chapitre à la dramaturgie de Martin Crimp. Elle est également traductrice de nombreux auteurs britanniques contemporains au rang desquels Martin Crimp occupe une place privilégiée.

<sup>3</sup> Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 14.



# GEORGE BENJAMIN ET L'OPÉRA : UN PASSAGE À L'ACTE

PAR PIERRE RIGAUDIÈRE

Dès l'enfance, George Benjamin fantasmait des opéras. À l'âge de 14 ans, il en concevait un à destination des enfants, dont le sujet, le joueur de flûte de Hamelin, préfigurait son premier opus lyrique. Celui-ci aura pourtant tardé à voir le jour. Gêne générationnelle vis-à-vis du texte et de la narration, suspicion atavique héritée des aînés envers un genre supposément obsolète et socialement hors-jeu ? L'attirance du compositeur britannique pour le mot et pour sa projection par le chant invalide ces hypothèses. Trois œuvres composées entre 1981 et 1996 attestent de son aisance avec la voix comme avec la dramaturgie, et semblent même poser les jalons d'une écriture orchestrale plus adaptée aux exigences du chant, lesquelles sont intégrées de façon plus manifeste encore, après l'expérience de l'opéra *Written on Skin* (2012), à la pièce *Dream of the Song* (2015) pour contre-ténor, chœur de femmes et orchestre. Ce n'est pas l'opéra en tant que genre qui aura pu freiner George Benjamin, mais plutôt l'impossible dilemme dans lequel il semblait s'y sentir enfermé, entre un naturalisme – terme clé pour lui, en tant

que repoussoir – hérité du XIX<sup>e</sup> siècle et une ligne vocale désintégrée par les intervalles d'une atonalité post-sérielle.

Pour catalyser son passage à l'acte opératique, il fallait à George Benjamin un auteur dont les textes puissent élever le langage « *quelques centimètres au-dessus du sol* ». Dans cette brèche, il ne demandait qu'à s'engouffrer avec sa musique.

## LE TEXTE COMME DÉCLENCHÉUR

Ce fut chose faite avec la rencontre de Martin Crimp, auquel on doit les *textes* – puisque l'auteur évite le terme *livret* – des quatre opéras à ce jour composés par Benjamin. Parmi les traits stylistiques de l'écriture du dramaturge britannique, plusieurs contribuent à cette élévation du mot au-dessus du prosaïsme naturaliste. Le choix des sujets d'abord : l'univers du conte à résonance philosophique, le thème médiéval générique du « cœur mangé », le drame historique décontextualisé, le conte de nouveau, sous forme de rituel initiatique. Crimp évite soigneusement le *Litteratuoper* mais baigne cependant dans la littérature.





Parfaitement conscient des problématiques de son temps, il évite cependant d'aborder les sujets d'actualité, le social et le politique, de façon frontale. Convaincu de la puissance dramaturgique du mythe, de l'archétype et de l'universel, il met volontiers en scène des personnages génériques (le Ministre, la Mère, l'Étranger, la Femme, le Roi, etc.) et les prénomme rarement. Ses personnages ne sont qu'exceptionnellement grandiloquents, car il s'emploie à compresser les phrases pour qu'elles se distinguent rythmiquement de la prose. Au sein de phrases brèves et parfois même lapidaires à la syntaxe économe, le mode impératif est le bienvenu – c'est par un « *kill them* » vengeur que débute, *in medias res*, le conte lyrique *Into the Little Hill* –, l'une de ses vertus étant de propulser l'énoncé, tandis que le court-circuitage des pronoms personnels ménage un rapport plus frontal au public et minimise l'expression des affects. En bon rythmicien du texte, Crimp recourt aussi à des formules récurrentes – des salves de trois monosyllabes dans *Written on Skin* – qui impriment un tempo tout en agissant au niveau structurel comme des balises. Autre façon de neutraliser l'expression du moi, la description de lieux et de situations devient chez Crimp un

topos privilégié. Lui est associée une variante, le geste de la monstration (« *look!* »), forme de description destinée à un tiers. C'est d'ailleurs un des éléments qui rapprochent stylistiquement *Picture a day like this* de *Written on Skin*, et il n'est sans doute pas fortuit que le thème de la page enluminée, objet de la convergence des regards dans le premier de ces deux opéras, resurgisse dans le second. On note en outre que, par son titre même, *Picture* renvoie, en associant l'effort mental de figuration et la monstration, à ce geste narratif.

Mais l'atout maître des textes de Crimp réside dans le principe de l'auto-narration, décisif pour Benjamin en ce qu'il transforme l'artifice de la représentation scénique en un mode d'expression assumé en tant que tel et légitime par le même coup le chant. Élaboré par le dramaturge pour sa pièce *Attempts on Her Life*, il consiste à émailler le propos des personnages d'incises narratives de type « *says X* ». S'il n'apparaît pas littéralement dans *Into the Little Hill*, il y est préfiguré par le personnage du « *narrator* » dont l'alternance rapide et fréquente entre style direct et style indirect suggère déjà la mise en scène des personnages par

eux-mêmes. C'est dans *Written* que l'on prend la pleine mesure de son potentiel dramaturgique. Là, ses treize itérations font de l'incise « *says the Boy* », dont l'identité se consolide au gré des scènes, un idiome narratif décliné sous les éclairages successifs. Mieux encore, le procédé montre à la scène 14 sa capacité à muter, se faisant auto-scénographie (les paroles confiées au personnage du Protecteur deviennent des didascalies sommaires décrivant la situation scénique) ou s'immisçant dans l'interaction des personnages lorsqu'Agnès, s'adressant directement au Protecteur, décrit sa propre action (« *the woman eats* »). La dramaturgie plus directe et incarnée de *Lessons in Love and Violence* (2018), où Crimp se réfère clairement à l'*Edward II* de Marlowe tout en gommant son contexte historico-politique, aura eu raison de l'auto-narration, dont le tandem de créateurs avait décidé de s'affranchir avant qu'elle ne tourne au maniérisme.

### L'INCARNATION VOCALE

George Benjamin n'a jamais caché son peu d'enthousiasme pour les mélodies fracturées par les grands intervalles, induisant bien souvent un vibrato excessif né de l'insécurité des chanteurs et menaçant l'intelligibilité du texte. Pas davantage intéressé par les expérimentations phonétiques ou le texte parlé – « dès qu'on utilise la voix pour parler dans l'opéra, le miroir est cassé » –, il ne sacrifie cependant pas non plus à un bel canto grandiloquent. Outre le chant *secco*, parfois proche du *recitativo secco* classique, le compositeur recourt volontiers à un style *arioso* fluide et ample, dont il s'assure qu'il permette aux interprètes de s'exprimer sans être couverts par l'orchestre. Autant le mélisme trouve sa place dans son écriture vocale, autant la vocalise luxuriante n'y figure le plus souvent qu'au second degré, notamment lorsque sont convoqués les archétypes opératiques comme les scènes de séduction ou d'extase. On ne peut cependant manquer d'être frappé par l'association récurrente du topos du froid – dans *Lessons* puis dans *Picture* –, affect bien davantage que sensation physiologique, à de longues et poignantes vocalises dans lesquelles il faut peut-être voir un avatar faussement antinomique de la « *cold song* » de Purcell.

La typologie des voix n'est jamais dictée par des conventions chez Benjamin. Ce sont une soprano et une contralto qui dans *Little Hill* prennent en charge la totalité

des rôles, masculins et féminins, singuliers et pluriels. On est saisi par la proximité que peuvent par moments atteindre la voix de soprano et celle de contre-ténor dans *Written on Skin*, indirectement inspirée par le duo de Poppée et Néron dans *Le Couronnement de Poppée*. De même, le traitement des voix du Roi et de Gaveston dans *Lessons*, deux barytons non seulement proches par leur tessiture mais traités par moments de façon quasiment gémellaire en raison de leur intimité, bouleverse quelque peu les schémas traditionnels. Même si les personnages de ce troisième opéra paraissent plus incarnés par comparaison, Benjamin conserve certains acquis comme l'utilisation du *falseto* pour les voix masculines, instant d'extraterritorialité vocale mettant en exergue un état émotionnel particulier, un mot clé ou un jalon musical important. Avec *Picture*, c'est encore un pas qui semble être franchi vers la clarification mélodique, ou plutôt vers une forme d'essentialité.

Outre l'écriture des voix en elle-même, il est intéressant d'observer chez George Benjamin la relation des voix entre elles ainsi qu'avec l'orchestre. Dans *Lessons*, il accentue sa tendance à faire alterner les voix dans les duos, rendant le dialogue plus naturel et plus intelligible sans pour autant s'interdire la polyphonie du recouvrement partiel des répliques. À l'échelle plus large du quatuor, on observe à la scène 3 un principe de relais parmi un groupe de six voix produisant un quatuor tournant où peut être observée une nette différenciation rythmique propre à singulariser les affects de chacun des personnages.

Un trait distinctif de l'écriture opératique de George Benjamin réside dans sa façon de s'assurer que les notes principales de la ligne vocale soient présentes dans la texture orchestrale, sans pour autant recourir à la doublure, procédé qu'il considère comme trop lié à la tradition opératique du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour ce faire, le compositeur a recouru dès son premier opéra à une manière qu'il a renforcée dès le deuxième : une écriture orchestrale qui agit comme une caisse de résonance sélective afin que « les lignes vocales soient clairement incrustées dans le tissu orchestral et l'environnement harmonique, à la fois pour les chanteurs et pour le public ». L'enjeu se situe pour lui dans « la profondeur de l'émotion » et conditionne directement son écriture polyphonique, le plus souvent sous-tendue par un contrepoint sophistiqué. Celui-ci n'est

cependant pas directement perceptible en tant que tel mais vise plutôt à ramifier la texture globale de sorte que la symbiose entre voix et instruments reste un phénomène organique. On remarque d'ailleurs, et ce n'est pas *Picture* qui le démentira, que l'harmonie manifeste souvent un tropisme vers les cordes à vide des instruments à archet, ce qui ajoute une appréciable résonance naturelle à l'acoustique assez sèche de nombreuses fosses d'orchestre.

### UNE DRAMATURGIE MUSICALE EN STRATES

Il lui avait fallu vingt-six mois de travail pour mener *Written on Skin* à son terme. Si le compositeur multiplie les épreuves avant de trouver une solution qui lui convienne, c'est qu'il tient à offrir au spectateur l'évidence d'une musique en apparence facile à écrire. Évoquant par sa fluidité admirable le rāga indien, le solo de flûte basse qui constitue un moment clé de *Little Hill* – l'Étranger use de son pouvoir musical pour envoûter les rats – a été conçu au prix de force esquisses qui en dessinent la combinatoire rigoureuse. Benjamin fait volontiers appel à des instruments inhabituels (l'harmonica de verre, le

banjo, la viole de gambe) dont certains (le cymbalum, la mandoline, le cor de basset) apparaissent dans au moins deux de ses opéras. C'est cet orchestre singulier, mais d'où sont exclus les modes de jeu bruitistes, qui révèle le potentiel dramaturgique de l'écriture instrumentale, dont on peut souligner trois aspects essentiels. Le plus significatif de la façon dont le compositeur entend inscrire la dramaturgie dans la musique même est sa pratique d'une « polymusique ». Par le moyen du rythme, du timbre et de l'harmonie, il distingue en effet des strates qui, en quelque sorte, glissent l'une sur l'autre, chacune se mouvant à sa propre vitesse. La scène 11 de *Written on Skin*, par exemple, repose sur la conjonction de deux antagonismes, l'un concernant les échelles de hauteurs et l'autre la métrique. Au-delà de l'intérêt de la construction musicale, sa tension inhérente restituée remarquablement, d'une façon presque subliminale pour l'auditeur, l'incompréhension qui sépare les personnages du Garçon et du Protecteur.

Bien qu'il n'adopte pas le principe du leitmotiv, George Benjamin dote ses personnages d'un « ADN » musical qui peut prendre la forme d'harmonies, de couleurs

orchestrales, ou de motifs. Loin d'être figés sous une forme définitive, ces éléments récurrents changent de visage selon le contexte dramaturgique où ils apparaissent et qu'ils sont même capables d'infléchir.

Les subtilités de l'écriture musicale telles qu'on a tenté d'en donner un aperçu sont une réaction au stimulus du texte. Pour Benjamin, les pages que lui livre Martin Crimp sont avant tout un réservoir « de couleurs, de structures, d'émotions », qu'il s'agit pour lui de projeter dans une vérité musicale exempte autant que possible de clichés.

Condensée dans le texte, la dramaturgie est transcendée par sa lecture musicale qui appelle à son tour, autant que le texte, une incarnation scénique. Le conte lyrique *Into the Little Hill* pouvait admettre une scénographie et des lumières épurées telles que celles que proposaient Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma en novembre 2006 pour la création dans le cadre du Festival d'Automne. *Written et Lessons* sont marqués par la collaboration avec Katie Mitchell. On retient notamment dans le premier cas l'idée d'un espace compartimenté à la façon de l'enluminure médiévale, mettant en exergue la double temporalité de l'action. Sans doute motivés par la volonté d'assumer en toute transparence l'artifice de la représentation théâtrale, les différents espaces du décor mettent à nu les actions qui se déroulent habituellement en coulisse. Autre trouvaille introduite dans *Written*, le ralenti des mouvements, qui évoque inévitablement la pratique cinématographique, répond dans la scène finale au temps figé qu'installe la musique.

D'une durée intermédiaire entre celle du premier opéra et celle des deux suivants, *Picture* renouait en 2023 avec la sonorité du Mahler Chamber Orchestra, qui avait été décisive pour le caractère musical de *Little Hill*, mais ouvrait son plateau à de nouveaux chanteurs. Il est intéressant d'y distinguer ce qui relève d'éventuels invariants stylistiques cristallisés par la solidité du noyau Crimp/Benjamin de ce en quoi les électrons qui gravitent autour de ce noyau sont capables de modifier la structure atomique de ce nouvel opéra.

**PIERRE RIGAUDIÈRE** centre ses activités de musicologue et de critique (*Diapason, L'Avant-Scène Opéra*) sur la création musicale contemporaine. Depuis plus d'une décennie, il a étendu le champ de ses recherches à l'opéra depuis 1950. Pour *L'Avant-Scène Opéra*, il a rédigé les guides d'écoute de *Nixon in China* de John Adams, *Written on Skin* et *Into the Little Hill/Picture a day like this* de George Benjamin et *Jakob Lenz* de Wolfgang Rihm. Il est actuellement enseignant-chercheur à l'Université de Reims Champagne-Ardenne.



# TEXT

## CHARACTERS

WOMAN  
LOVER 1  
LOVER 2  
ARTISAN  
COMPOSER  
COMPOSER'S ASSISTANT  
COLLECTOR  
ZABELLE

### Distribution for 5 singers:

WOMAN Mezzo-soprano  
LOVER 1 / COMPOSER Soprano  
LOVER 2 / ASSISTANT Countertenor  
ARTISAN / COLLECTOR Baritone  
ZABELLE Soprano

# I. THE PAGE

### A woman steps out of the darkness, holding a piece of paper.

#### WOMAN

No sooner had my child started to speak  
whole sentences  
than he had died.  
I wound him in the customary silk  
for burning —  
was angry — but I washed him —  
washed him — wound him — closed his eyes.  
But when the women came to take him —  
take him for burning —  
I said to them: no.  
In the first garden ran four streams  
of life. Quince, almond, lilac, violet  
flowered. In the deep shade of the Cypress tree  
no one felt pain: there was no death.  
The women smiled.  
And even now — I said — cold earth — dead stems  
of flowers come to life again —  
why not — why not my son?  
The women smiled. One led  
me quietly to the window — said —  
*Find one happy person in this world  
and cut one button from their sleeve.  
Do it before night  
and your child will live.*  
— then she gave me this page — torn from an old book.  
She said: it tells you where to look  
and who to interrogate.  
One happy person.  
You have until night.  
And so I went  
out into the world  
to save my child's life  
by this experiment.

# TEXTE

## PERSONNAGES

LA FEMME  
L'AMANTE  
L'AMANT  
L'ARTISAN  
LA COMPOSITRICE  
L'ASSISTANT DE LA COMPOSITRICE  
LE COLLECTIONNEUR  
ZABELLE

### Distribution pour 5 chanteuses et chanteurs :

LA FEMME Mezzo-soprano  
L'AMANTE / LA COMPOSITRICE Soprano  
L'AMANT / L'ASSISTANT Contre-ténor  
L'ARTISAN / LE COLLECTIONNEUR Baryton  
ZABELLE Soprano

# I. LA PAGE

### Une femme sort de l'ombre, une page à la main.

#### LA FEMME

À peine mon enfant avait-il commencé à faire  
des phrases complètes  
qu'il est mort.  
Je l'ai drapé dans la soie habituelle  
pour le brûler —  
j'étais en colère — mais je l'ai lavé —  
je l'ai lavé — je l'ai drapé — j'ai fermé ses yeux.  
Mais quand les femmes sont venues le prendre —  
le prendre pour le brûler —  
je leur ai dit : non.  
Dans le premier jardin coulaient quatre fleuves  
de vie. Coings, amandes, lilas, violettes  
étaient en fleur. Dans l'ombre épaisse du Cypres  
personne ne souffrait : la mort n'existait pas.  
Les femmes souriaient.  
Et même maintenant — dis-je — la terre froide — les tiges mortes  
des fleurs reprennent vie —  
pourquoi pas — pourquoi pas mon fils ?  
Les femmes souriaient. L'une me conduisit  
tranquillement vers la fenêtre — dit —  
*Trouve une personne heureuse en ce monde  
et prends un bouton de la manche de son vêtement.  
Fais-le avant la nuit  
et ton enfant vivra.*  
— puis elle me donna cette page — arrachée d'un vieux livre.  
Elle dit : elle t'indiquera où chercher  
et qui interroger.  
Une personne heureuse, rien qu'une.  
Tu as jusqu'à la nuit.  
Et donc je suis partie  
parcourir le monde  
pour sauver mon enfant  
grâce à cette expérience.

# II. THE LOVERS

### The WOMAN steps into a zone of half-light and reads from the page.

#### WOMAN

"Faint light.  
Blinds drawn.  
Close to a heap of clothes you'll find  
two lovers on the floor."  
**She stumbles across the LOVERS.**  
Oh — forgive me —  
I'll look away.

#### LOVERS

We're not ashamed.  
We are in love.  
Please stay.

#### WOMAN

In love — so you are... ?

#### LOVERS

Oh — oh — love is ecstasy  
Our world is this closed room —  
this mattress on the floor —  
our raft of dreams.  
When our two bodies speak, each ends  
the long winding sentence of the other.

#### WOMAN

Ah. Happy, then.  
**Pause.**

#### LOVER 1

What does she want?

#### WOMAN

I need —

#### LOVER 1

Oh?

#### WOMAN

— nothing — a button from a sleeve —  
your clothes — is that where each of you —

#### LOVER 1

— undressed the other — yes —

#### WOMAN

If I could — ?

#### LOVER 2

Take take —

#### WOMAN

Take take —

#### LOVER 1

Take take anything —

#### LOVER 2

— a button —

# II. LES AMANTS

### La FEMME entre dans une zone de pénombre et lit la page.

#### LA FEMME

« Lumière faible.  
Stores baissés.  
Près d'un tas de vêtements tu trouveras  
deux amants sur le sol. »  
**Elle trébuche sur les AMANTS.**  
Oh — pardonnez-moi —  
je ne regarde pas.

#### LES AMANTS

Nous n'avons pas honte.  
Nous sommes amoureux.  
De grâce reste.

#### LA FEMME

Amoureux — donc vous êtes... ?

#### LES AMANTS

Oh — oh — l'amour est extase  
Notre monde est cette chambre close —  
ce matelas par terre  
le radeau de nos rêves.  
Lorsque nos deux corps parlent, chacun complète  
la longue et sinueuse phrase de l'autre.

#### LA FEMME

Ah. Heureux, alors.  
**Un temps.**

#### L'AMANTE

Que veut-elle ?

#### LA FEMME

J'ai besoin —

#### L'AMANTE

Oh ?

#### LA FEMME

— rien — un bouton de votre manche —  
vos vêtements — est-ce là que vous vous êtes —

#### L'AMANTE

— déshabillés l'un l'autre — oui —

#### LA FEMME

Si je pouvais — ?

#### L'AMANT

Prends prends —

#### LA FEMME

Prends prends —

#### L'AMANTE

Prends prends ce que tu veux —

#### L'AMANT

— un bouton —



**LOVER 1**

— take a zip!

**LOVERS**

Love makes us generous.

**WOMAN** goes to the pile of clothes. **LOVER 2** is watching her.

**LOVER 2**

But listen ... We are both open — understand?

**WOMAN**

Open?

**LOVER 1**

Open? How are we open?

**LOVER 2**

Open to more love —  
(**To WOMAN**) She knows this.

**LOVER 1**

What do I know?

**WOMAN**

I only want a button —

**LOVER 2**

Open to more love —

**WOMAN**

— one button from a sleeve.

**LOVER 1**

Open? Open?

**LOVER 2**

Open to experience.  
(**Harsh**) I'VE TOLD YOU THIS.  
I sleep with you.  
I also sleep with Anne and Clara and Michelle  
I'VE TOLD YOU THIS  
and Charles and Antoni —

**LOVER 1**

With men? With men as well?

**LOVER 2**

With women, men, with people in between —  
I sleep with Amandine —

**LOVER 1**

My best friend Amandine?

**LOVER 2**

I'VE TOLD YOU THIS.

**LOVER 1**

No — never — make him stop.

**LOVER 2**

And Angie —

**LOVER 1**

— from the coffee-shop?

**L'AMANTE**

— prends une fermeture éclair!

**LES AMANTS**

L'amour nous rend généreux.

**La FEMME** s'avance vers le tas de vêtements. **L'AMANT** l'observe.

**L'AMANT**

Mais écoute... Nous sommes tous les deux ouverts — tu comprends ?

**LA FEMME**

Ouverts ?

**L'AMANTE**

Ouverts ? Comment ça ouverts ?

**L'AMANT**

Ouverts à plus d'amour —  
(**À la FEMME**) Elle le sait bien.

**L'AMANTE**

Qu'est-ce que je sais ?

**LA FEMME**

Je veux juste prélever un bouton —

**L'AMANT**

Ouverts à plus d'amour —

**LA FEMME**

— un bouton sur une manche.

**L'AMANTE**

Ouverts ? Ouverts ?

**L'AMANT**

Ouverts à tout type d'expériences.  
(**Durement**) JE TE LAI DÉJÀ DIT.  
Je couche avec toi.  
Je couche aussi avec Anne et Clara et Michelle  
JE TE LAI DÉJÀ DIT  
et Charles et Antoni —

**L'AMANTE**

Avec des hommes ? Avec des hommes aussi ?

**L'AMANT**

Avec des femmes, des hommes, des gens entre deux —  
Je couche avec Amandine —

**L'AMANTE**

Ma meilleure amie Amandine ?

**L'AMANT**

JE TE LAI DÉJÀ DIT.

**L'AMANTE**

Non — jamais — faites-le taire.

**L'AMANT**

Et Angie —

**L'AMANTE**

— du coffee-shop ?

**LOVER 2**

And Angie from the coffee-shop —  
hot! hot!  
our love's so pure and polyamorous and free!

**LOVER 1**

Oh not not not with Amandine!

**LOVER 2**

I'VE TOLD YOU THIS.  
I sleep with you  
and Anne and Clara and Michelle  
and Charles and Antoni  
and other men as well  
with girls and boys and people in between  
like Amandine  
— so pure and polyamorous and free!

**LOVER 1**

OH NOT WITH AMANDINE PLEASE NOT

**LOVER 2**

WHAT IS YOUR PROBLEM? WHAT?  
**Pause.**

**LOVER 1 (Soft and intense)**

Take Anne and Antoni  
take Clara and Michelle and this one too  
and all your fucking polyamory and go to hell.  
**She goes. Pause.**

**LOVER 2**

You're sad.  
I can help you.

**WOMAN**

No.

**LOVER 2**

Let me help you.

**WOMAN**

Please — I don't want to — no.

**LOVER 2 (Imitating her, and at the same time reaching out to touch her)**

Please — I don't want to —

**WOMAN (Stopping him)**

I told you no.  
**Pause.**

**LOVER 2**

You're lying — and you want me.

**WOMAN**

I do not want you — go.  
**He goes.**

**L'AMANT**

Et Angie du coffee-shop —  
chaud ! chaud !  
notre amour est si pur et polyamoureux et libre !

**L'AMANTE**

Oh non non pas avec Amandine !

**L'AMANT**

JE TE LAI DÉJÀ DIT.  
Je couche avec toi  
et avec Anne et Clara et Michelle  
et Charles et Antoni  
et avec d'autres hommes aussi  
avec des filles et des garçons et des gens entre les deux  
comme Amandine  
— si pur et polyamoureux et libre !

**L'AMANTE**

OH PAS AVEC AMANDINE S'IL TE PLAÎT NON.

**L'AMANT**

QUEL EST TON PROBLÈME ? DIS-MOI ?  
**Un temps.**

**L'AMANTE (D'une voix posée et intense)**

Prends Anne et Antoni  
prends Clara et Michelle et celle-ci aussi  
et tout ton polyamour de merde et va te faire foutre.  
**Elle part. Un temps.**

**L'AMANT**

Tu es triste.  
Je peux t'aider.

**LA FEMME**

Non.

**L'AMANT**

Laisse-moi t'aider.

**LA FEMME**

De grâce — je ne veux pas — non.

**L'AMANT (Il l'imitte, et en même temps s'approche d'elle pour la toucher)**

De grâce — je ne veux pas —

**LA FEMME (L'arrête net)**

Je vous ai dit non.  
**Un temps.**

**L'AMANT**

Tu mens — et tu as envie de moi.

**LA FEMME**

Je n'ai pas envie de vous — partez.  
**Il sort.**



### III. THE ARTISAN

**WOMAN**

Brutal — and a narcissist —  
but when he reached for me ... ah.  
No — no — the list.

**As she reads from the page, the ARTISAN is revealed as described.**

“Man sits serenely in a metal chair.  
Bright April sun.  
Skilled worker — artisan —  
retired. Enjoys silence and to receive flowers.”  
Sir — sir —

**The ARTISAN turns to her.**

You are...

**ARTISAN**

An artisan and an extremely happy man.

**WOMAN**

Ah. Happy.

**ARTISAN**

Look — look at my gifted hands.

**WOMAN**

And these flowers...

**ARTISAN**

... give me such pleasure in their stainless vase  
that even when the petals fall  
I'm calm.

**WOMAN**

And happy?

**ARTISAN**

Oh I am an artisan and an extremely happy man.

**Pause.**

You're looking at my suit.  
You're seeing all the buttons at the wrist and throat.  
I made them.

**WOMAN**

Made them?

**ARTISAN**

I can enumerate  
every button I have ever made —  
of horn — glass —  
silver buttons, each one cast  
from a crucible of fire —  
and buttons cut cut cut from bone —  
cut cut cut —  
**He stretches out his arm.**  
— three thousand — see them — on one sleeve alone.

**WOMAN**

They make you happy?

**ARTISAN**

Oh, oh — extremely so:  
three hundred thousand on a single sleeve alone.  
**Pause.**

### III. L'ARTISAN

**LA FEMME**

Brutal — et narcissique —  
mais quand il a essayé de me toucher... ah.  
Non — non — la liste.

**Elle lit la page et l'ARTISAN apparaît à mesure qu'elle le décrit.**

« Un homme est assis tranquillement sur une chaise en métal.  
Beau soleil d'avril.  
Ouvrier qualifié — artisan —  
à la retraite. Il aime le silence et recevoir des fleurs. »  
Monsieur — monsieur —

**L'ARTISAN se tourne vers elle.**

Vous êtes...

**L'ARTISAN**

Artisan et un homme extrêmement heureux.

**LA FEMME**

Ah. Heureux.

**L'ARTISAN**

Voyez — voyez mes mains habiles.

**LA FEMME**

Et ces fleurs...

**L'ARTISAN**

... me donnent tant de plaisir dans leur vase inoxydable  
que même lorsque les pétales tombent  
je reste calme.

**LA FEMME**

Et heureux ?

**L'ARTISAN**

Oh je suis artisan et extrêmement heureux.

**Un temps.**

Vous observez mon costume.  
Vous voyez tous les boutons aux poignets et au col.  
C'est moi qui les ai faits.

**LA FEMME**

Vous les avez faits ?

**L'ARTISAN**

Je peux énumérer  
chaque bouton que j'ai fait dans ma vie —  
en corne — en verre —  
des boutons en argent, chacun coulé  
dans un creuset de feu —  
et des boutons qu'on découpe coupe coupe dans l'os —  
coupe coupe coupe —  
**Il étend le bras.**  
— trois mille — regardez-les — sur une seule manche.

**LA FEMME**

Ils vous rendent heureux ?

**L'ARTISAN**

Oh, oh — extrêmement heureux :  
trois cent mille sur une seule et unique manche.  
**Un temps.**

**LA FEMME**

Et je peux en prendre un ?

**L'ARTISAN**

Vous avez un couteau ?

**LA FEMME**

Pour sauver mon enfant.

**L'ARTISAN**

Je tuerais pour un couteau —

**LA FEMME**

Un seul bouton.

**L'ARTISAN**

Oh ?

**LA FEMME**

Un seul bouton — aidez-moi.

**L'ARTISAN**

Prenez-les — prenez-les tous —  
la vie d'un enfant est une richesse irremplaçable.  
Mais d'abord — donnez-moi ma molécule.  
**L'ARTISAN commence à montrer les signes d'une tension  
intérieure, il remonte ses manches et révèle ses bras.**

**LA FEMME**

Votre molécule ?

**L'ARTISAN**

Chlorpromazine — dose maximale —

**LA FEMME**

Votre molécule ?

**L'ARTISAN**

— qui engourdit toute sensation —

**LA FEMME**

Ces cicatrices — votre bras —

**L'ARTISAN**

Chlorpromazine — j'en ai besoin —  
besoin de ma Chlorpromazine —

**LA FEMME**

Qu'est-il arrivé à votre bras ?

**L'ARTISAN**

Parmi les multiples façons raisonnées  
de s'automutiler, l'une est le rasoir :  
Coupe ! Coupe ! Tranche mes veines !

**LA FEMME**

Non !

**L'ARTISAN**

Lisez-le — lisez le rapport !

**Il se lève.**

Ils m'ont viré de l'usine de boutons —  
m'ont remplacé par une machine.  
Ils ont pris ma raison.  
Ils ont pris ma maison.

**Une infirmière apparaît.**



The arm is nothing — nothing —  
look — look at my neck: rope-burn.  
I try and try:  
no one will let me die  
NO ONE WILL LET ME DIE.

**WOMAN**  
He said he was happy!

**ARTISAN**  
Oh, oh, extremely —

**WOMAN**  
I didn't know!

**ARTISAN**  
— but dose-related and extremely so.

**WOMAN: FORGIVE ME!**  
**The nurse leads the ARTISAN out.**  
I didn't know! I didn't know!

## IV. THE COMPOSER

As the ARTISAN is led out — and with no break — the  
COMPOSER and her ASSISTANT breeze in.

**COMPOSER**  
This bar, mark *con fuoco* —

**ASSISTANT**  
*... con fuoco ...*

**COMPOSER**  
— and here, strings *pianissimo* —

**ASSISTANT**  
*... pianissimo ...*

**COMPOSER**  
— to transport us to a shimmering zone of pure feeling —

**ASSISTANT**  
— and you have Tokyo on the phone —

**COMPOSER**  
— Tokyo? Tokyo? — he told me Rome — you told me Rome!

**WOMAN (Reads from page)**  
"Known the world over.  
Young and adored.  
Brilliant composer."

**COMPOSER**  
And you...?

**WOMAN**  
I'd like to ask —

**COMPOSER**  
Ah — ah — an interview.  
Do we have time?

Le bras n'est rien — rien —  
regardez — regardez mon cou : la brûlure de la corde.  
Je fais tentative sur tentative :  
personne ne veut me laisser mourir  
PERSONNE NE VEUT ME LAISSER MOURIR.

**LA FEMME**  
Il a dit qu'il était heureux !

**L'ARTISAN**  
Oh, oh, extrêmement —

**LA FEMME**  
Je ne savais pas !

**L'ARTISAN**  
— mais toujours avec ma dose et plus que jamais.

**LA FEMME : PARDONNEZ-MOI !**  
**L'infirmière reconduit l'ARTISAN.**  
Je ne savais pas ! Je ne savais pas !

## IV. LA COMPOSITRICE

Comme on fait sortir l'ARTISAN — et sans interruption — la  
COMPOSITRICE et son ASSISTANT se matérialisent.

**LA COMPOSITRICE**  
Cette mesure, inscrivez *con fuoco* —

**L'ASSISTANT**  
*... con fuoco ...*

**LA COMPOSITRICE**  
— et ici, les cordes *pianissimo* —

**ASSISTANT**  
*... pianissimo ...*

**LA COMPOSITRICE**  
— pour nous transporter vers une zone scintillante de pure sensation —

**ASSISTANT**  
— et vous avez Tokyo au téléphone —

**LA COMPOSITRICE**  
— Tokyo ? Tokyo ? — il m'avait dit Rome —vous m'aviez dit Rome !

**LA FEMME (Lit la page)**  
« Connue dans le monde entier.  
Jeune et idolâtrée.  
Compositrice de génie. »

**LA COMPOSITRICE**  
Et vous... ?

**LA FEMME**  
Je voudrais vous demander —

**LA COMPOSITRICE**  
Ah — ah — une interview.  
On a le temps ?

**ASSISTANT**  
Five minutes.

**WOMAN**  
I'd like to ask —

**ASSISTANT**  
We don't take questions.

**COMPOSER**  
We don't take questions: I dictate to you.  
(Slight pause)  
I have written five symphonies  
each hailed as a work of genius.  
My music — I am told —  
burns into the human heart with a precise fire  
and is the enemy of dull anomie —

**WOMAN**  
— enemy of anomie —

**COMPOSER**  
— shimmers with colour — opal — coral —

**ASSISTANT**  
— like the sea.

**COMPOSER**  
— shimmers with colour like the sea.

**ASSISTANT**  
Say she invents light —

**COMPOSER**  
Say I invent all qualities of light —

**ASSISTANT**  
Say —

**COMPOSER**  
Say that the first night audience cries out for me from  
Tokyo to Milan.

**WOMAN**  
You must be so happy!

**COMPOSER**  
Tokyo — Milano —  
Chicago — Bilbao —  
Rio — Rio — Rio de Janeiro —  
Tokyo — Bilbao — São Paulo —  
but happy —  
no!  
Look at my eyes —  
no sleep —  
the creeping thought  
I am banal.  
Self-doubt:  
fame now  
but in the future  
I become a footnote  
I become a footnote —  
don't you see?

**WOMAN (Referring to page)**  
But your enormous fees —

**ASSISTANT**  
Cinq minutes.

**LA FEMME**  
Je voudrais vous demander —

**ASSISTANT**  
On ne prend pas de questions.

**LA COMPOSITRICE**  
On ne prend pas de questions : je vous dicte.  
(Temps bref)  
J'ai composé cinq symphonies  
chacune saluée comme une œuvre de génie.  
Ma musique — me dit-on —  
brûle dans le cœur humain d'un feu précis  
Elle est l'ennemie de l'ennuyeuse anomie —

**LA FEMME**  
— ennemie de l'anomie —

**LA COMPOSITRICE**  
— scintille de couleurs — opale — corail —

**ASSISTANT**  
— comme la mer.

**LA COMPOSITRICE**  
— scintille de couleurs comme la mer.

**ASSISTANT**  
Dites qu'elle invente la lumière —

**LA COMPOSITRICE**  
Dites que j'invente toutes les nuances de la lumière —

**ASSISTANT**  
Dites —

**LA COMPOSITRICE**  
Dites que le public des premières me réclame à grands cris  
de Tokyo à Milan.

**LA FEMME**  
Vous devez être si heureuse !

**LA COMPOSITRICE**  
Tokyo — Milano —  
Chicago — Bilbao —  
Rio — Rio — Rio de Janeiro —  
Tokyo — Bilbao — São Paulo —  
mais heureuse —  
non !  
Regardez mes yeux —  
manque de sommeil —  
l'idée insidieuse  
que je suis banale.  
Je doute de moi :  
la gloire aujourd'hui  
mais demain  
une note de bas de page  
une note de bas de page —  
ne voyez-vous pas?

**LA FEMME (Se référant à la page)**  
Mais vos énormes cachets —



**COMPOSER**

— mean nothing.

**WOMAN**

— your properties — your lake-side Austrian retreat —

**COMPOSER**

— are all shamelessly empty.

(**With new tender curiosity**)

But you...

this atmosphere of grief...

eyes too wide open...

anger...

traces of tears...

Tell me.

**WOMAN**

My child —

my child has died.

**COMPOSER**

Ah — ah — that's difficult —

... ..

ah that is difficult —

... ..

but so is art.

**WOMAN**

Say you are happy!

**ASSISTANT**

We have to go —

**WOMAN**

I beg you —

**ASSISTANT**

We have a rehearsal —

**COMPOSER**

Happy? — no.

**WOMAN**

I beg you —

**ASSISTANT**

We'll need to approve the interview —

**COMPOSER**

I've no more time to give you — so —

**WOMAN**

Don't leave me alone here — no!

**ASSISTANT**

We've no more time to give you —

**COMPOSER**

What happened with the call to Tokyo...?

**The COMPOSER and her ASSISTANT go out, leaving the WOMAN alone.**

**LA COMPOSITRICE**

— ne signifient rien.

**LA FEMME**

— vos propriétés — votre demeure en Autriche au bord du lac —

**LA COMPOSITRICE**

— sont toutes éhontément vides.

(**Avec un regain de curiosité tendre**)

Mais vous...

cette atmosphère de chagrin...

yeux trop grands ouverts ...

colère...

coulées de larmes...

Racontez-moi.

**LA FEMME**

Mon enfant —

mon enfant est mort.

**LA COMPOSITRICE**

Ah — ah — c'est difficile —

... ..

ah c'est difficile —

... ..

mais l'art aussi.

**LA FEMME**

Dites que vous êtes heureuse !

**ASSISTANT**

Nous devons y aller —

**LA FEMME**

Je vous en prie —

**ASSISTANT**

Nous avons une répétition —

**LA COMPOSITRICE**

Heureuse ? — non.

**LA FEMME**

Je vous en prie —

**ASSISTANT**

Il va nous falloir valider l'interview —

**LA COMPOSITRICE**

Je n'ai plus de temps à vous consacrer — donc —

**LA FEMME**

Ne me laissez pas seule ici — non !

**ASSISTANT**

Nous n'avons plus de temps à vous consacrer —

**LA COMPOSITRICE**

Qu'a donné le call avec Tokyo... ?

**La COMPOSITRICE et son ASSISTANT sortent, et laissent la FEMME seule.**

# V. ARIA

**WOMAN**

Cold earth — dead stems of flowers come to life again — why not my son?

The women smile — rip out a page — mock me — mock me with fools — vain fools —

the insane. Not this catalogue — I wanted miracles.

**She screws up the page and drops it. Silence.**

Cold earth — dead stems

of flowers come to life again —

why not — why not my son?

**During this, the COLLECTOR — a man wearing a beautiful suit — steps into the light and watches her.**

# VI. THE COLLECTOR

**COLLECTOR**

Forgive me. But if I could relieve in any way your grief

I would.

**He holds out his hand as he introduces himself, but she doesn't take it.**

“Man of a certain age.

Collector. And philanthropist.”

**WOMAN**

Collector?

**COLLECTOR (Indicates the screwed up page)**

I am on your list.

**WOMAN**

Collector?

**COLLECTOR**

I have rooms full of miracles.

Don't be afraid.

**WOMAN**

Ah — miracles.

**COLLECTOR**

Give me your hand.

**She allows him to take her hand and show her the works described.**

A Warhol — look — *Gold Marilyn*.

Manet — his last glass vase of flowers —

while in this vitrine — see it? — small angels fill an illuminated

Book of Hours.

And here — here's my Matisse.

I own it — own this masterpiece.

See how the green light cuts through the wood

*annihilating all that's made*

*to a green thought in a green shade.*

Don't you agree?

**WOMAN**

Green thought?

# V. ARIA

**LA FEMME**

Terre froide — les tiges mortes des fleurs reprennent vie — pourquoi pas mon fils ?

Les femmes sourient — arrachent une page — se moquent de moi — se moquent avec ces crétins — ces crétins vaniteux — ce fou. Pas ce catalogue — je voulais des miracles.

**Elle froisse la page et la laisse tomber au sol. Silence.**

Terre froide — les tiges mortes

des fleurs reprennent vie —

pourquoi pas mon fils ?

**Pendant ce temps, le COLLECTIONNEUR — un homme vêtu d'un costume magnifique — entre dans la lumière et l'observe.**

# VI. LE COLLECTIONNEUR

**LE COLLECTIONNEUR**

Pardonnez-moi. Mais si je pouvais soulager de quelque manière votre

chagrin je le ferais.

**Il lui tend la main en se présentant, mais elle ne la saisit pas.**

« Homme d'un certain âge.

Collectionneur. Et philanthrope. »

**LA FEMME**

Collectionneur ?

**LE COLLECTIONNEUR (Pointe la page froissée au sol)**

Je suis sur votre liste.

**LA FEMME**

Collectionneur ?

**LE COLLECTIONNEUR**

J'ai des salles pleines de miracles.

N'ayez pas peur.

**LA FEMME**

Ah — des miracles.

**LE COLLECTIONNEUR**

Donnez-moi la main.

**Elle lui permet de la prendre par la main et de lui montrer les œuvres décrites.**

Un Warhol — regardez — *Gold Marilyn*.

Manet — son dernier vase en verre avec fleurs —

pendant que dans cette vitrine — vous voyez ? — une foule de petits

anges virevoltent dans un Livre d'Heures enluminé.

Et là — voilà mon Matisse.

Il est à moi — à moi ce chef-d'œuvre.

Voyez comme la lumière verte perce à travers le bois

*ne laissant subsister de ce qui est*

*qu'une pensée verte au sein d'une ombre verte.*

Vous n'êtes pas d'accord ?

**LA FEMME**

Une pensée verte ?



**COLLECTOR**

*Green thought* is poetry.

**WOMAN**

And the bars?

**COLLECTOR**

The steel bars on the windows are for security.

**Pause.**

I know what you want.

**WOMAN**

Oh?

**COLLECTOR**

For me to be happy.

And for me — for me to be happy —

that is quite simple: love me.

**WOMAN**

Love you?

**COLLECTOR**

I'm alone.

**WOMAN**

Love you?

**COLLECTOR**

Please try and love me —

I offer you a home —

**WOMAN**

How can I love you?

**COLLECTOR**

Like you, I've no one — like you, I am alone.

**WOMAN**

I can't.

**COLLECTOR**

I wouldn't touch you.

**WOMAN**

No.

**COLLECTOR**

I'd only look.

**WOMAN**

No.

**COLLECTOR**

Buttons — pictures —

**WOMAN**

Open the door.

**COLLECTOR**

— take what you want.

I've Klees — Rays — Basquiats —

**WOMAN**

I can't.

**LE COLLECTIONNEUR**

*Une pensée verte* c'est de la poésie.

**LA FEMME**

Et les barreaux ?

**LE COLLECTIONNEUR**

Les barreaux d'acier aux fenêtres, c'est pour la sécurité.

**Un temps.**

Je sais ce que vous voulez.

**LA FEMME**

Oh ?

**LE COLLECTIONNEUR**

Que je sois heureux.

Et pour que je — et pour que je sois heureux —

c'est très simple : aimez-moi.

**LA FEMME**

Que je vous aime ?

**LE COLLECTIONNEUR**

Je suis seul.

**LA FEMME**

Que je vous aime ?

**LE COLLECTIONNEUR**

Je vous en prie essayez de m'aimer —

Je vous offre un toit —

**LA FEMME**

Comment pourrais-je vous aimer ?

**LE COLLECTIONNEUR**

Comme vous, je n'ai personne — comme vous, je suis seul.

**LA FEMME**

Je ne peux pas.

**LE COLLECTIONNEUR**

Je ne vous toucherais pas.

**LA FEMME**

Non.

**LE COLLECTIONNEUR**

Je me contenterais de regarder.

**LA FEMME**

Non.

**LE COLLECTIONNEUR**

Des boutons — des tableaux —

**LA FEMME**

Ouvrez la porte.

**LE COLLECTIONNEUR**

— prenez ce que vous voulez.

J'ai des Klee — des Ray — des Basquiats —

**LA FEMME**

Je ne peux pas.

**COLLECTOR**

— Frans Hals — take pastels — pastels by Degas —  
I'VE MYRTLE LEAVES OF GOLD.

**WOMAN**

HOW CAN I LOVE YOU? NO!

**Pause.**

(Cold) The door.

**COLLECTOR**

I am ashamed.

**WOMAN**

The door.

**COLLECTOR**

Don't hate me.

**WOMAN**

The door.

**COLLECTOR**

I live alone.

**WOMAN**

The door.

**COLLECTOR**

I'm harmless.

**WOMAN**

I'm sure.

The door.

**COLLECTOR**

You have an hour.

**WOMAN**

The door.

**COLLECTOR**

Until the clock chimes in the hall.

**WOMAN**

The door.

**COLLECTOR**

And one more name.

**WOMAN**

The door.

**COLLECTOR**

And one more name.

**WOMAN**

The door.

The door.

**COLLECTOR**

It is Zabelle.

**He picks the page off the floor, smooths it out, and offers it to her.**

**Reluctantly, she takes it.**

And strange:

they say these carpets on the floor

belong to her.

**LE COLLECTIONNEUR**

— Frans Hals — prenez des pastels — des pastels de Degas —  
J'AI DES FEUILLES DE MYRTE EN OR.

**LA FEMME**

COMMENT POURRAIS-JE VOUS AIMER ? NON !

**Un temps.**

(Froidement) La porte.

**LE COLLECTIONNEUR**

J'ai honte.

**LA FEMME**

La porte.

**LE COLLECTIONNEUR**

Ne me haïssez pas.

**LA FEMME**

La porte.

**LE COLLECTIONNEUR**

Je vis seul.

**LA FEMME**

La porte.

**LE COLLECTIONNEUR**

Je suis inoffensif.

**LA FEMME**

Sans doute.

La porte.

**LE COLLECTIONNEUR**

Il vous reste une heure.

**LA FEMME**

La porte.

**LE COLLECTIONNEUR**

Jusqu'à ce que l'horloge sonne dans le hall.

**LA FEMME**

La porte.

**LE COLLECTIONNEUR**

Et un seul nom.

**LA FEMME**

La porte.

**LE COLLECTIONNEUR**

Et un seul nom.

**LA FEMME**

La porte.

La porte.

**LE COLLECTIONNEUR**

Celui de Zabelle.

**Il ramasse la page sur le sol, la défroisse, et la lui tend. À**

**contrecœur, elle la prend.**

Et c'est étrange :

on dit que ces tapis-là par terre

lui appartiennent.



\*\*\*

## INTERLUDE

He opens the door, allowing the WOMAN to step through into a garden.

\*\*\*

## VII. ZABELLE

**WOMAN** (Reads from page, seeing what she describes)

“Late evening light.  
Long avenue of trees.  
Music from tall open windows... ..”

**ZABELLE** (Overlaps as she appears)

... music from high windows —  
man dreams on a stone seat —  
small boy launches a paper boat  
— look! — into the racing streams that irrigate  
quince, almond, lilac, violet.  
Girl shrieks on a rope swing.  
Sweet beds of marjoram  
grow by the hot rose-garden wall.”  
(Gentle warning)  
No closer, please.  
I am Zabelle.

**WOMAN**

The girl on a swing?

**ZABELLE**

My daughter.

**WOMAN**

The boy?

**ZABELLE**

That green-eyed boy, my son.  
I made this garden —

**WOMAN**

Help me, Zabelle.

**ZABELLE**

— planted each tree of Lebanon —  
devised a fountain and four streams —  
I made it paradise.  
Slight pause.  
What is you want from me?

**WOMAN**

The last name on my list ...

**ZABELLE** (Dark)

Your list.

**WOMAN**

The collector was alone —

**ZABELLE** (Dark)

I detest lists.

\*\*\*

## INTERLUDE

Il ouvre la porte, permettant à la FEMME de pénétrer dans un jardin.

\*\*\*

## VII. ZABELLE

**LA FEMME** (Lit la page, et voit ce qu'elle décrit)

« Lumière vespérale.  
Longue allée d'arbres.  
Musique depuis les grandes fenêtres ouvertes... ..”

**ZABELLE** (Chevauchement, comme elle apparaît)

... musique depuis les hautes fenêtres —  
un homme rêve sur un banc de pierre —  
un petit garçon lance son bateau en papier  
— regarde ! — dans les fleuves bondissants qui arrosent  
les coings, amandes, lilas, violettes.  
Une petite fille pousse des cris sur une balançoire en corde.  
Des parterres de marjolaine suave  
poussent à côté du mur brûlant de la roseraie. »  
(Gentil avertissement)  
Pas plus près, je te prie.  
Je suis Zabelle.

**LA FEMME**

La petite fille sur la balançoire ?

**ZABELLE**

Ma fille.

**LA FEMME**

Le petit garçon ?

**ZABELLE**

Ce petit garçon aux yeux verts, mon fils.  
J'ai fait ce jardin —

**LA FEMME**

Aide-moi, Zabelle.

**ZABELLE**

— planté chaque arbre du Liban —  
dessiné une fontaine et quatre fleuves —  
j'en ai fait le paradis.  
Temps bref.  
Que veux-tu de moi ?

**LA FEMME**

Le dernier nom sur ma liste...

**ZABELLE** (Sombre)

Ta liste.

**LA FEMME**

Le collectionneur était seul —

**ZABELLE** (Sombre)

Je déteste les listes.

•

**WOMAN**

The composer self-obsessed —

**ZABELLE** (Dark)

I detest lists.

**WOMAN**

The lovers were not in love —

**ZABELLE** (Dark)

I detest them.

**WOMAN**

— and the artisan — poor broken man!  
She moves towards ZABELLE.  
But you, Zabelle —  
I see your park-like garden —  
hear the swing creak —  
see you and your green-eyed children —

**ZABELLE**

What d'you want from me?

**WOMAN**

— your husband humming, half-asleep —  
(Arioso)  
your rose-garden

**ZABELLE**

my rose-garden

**WOMAN**

your life-giving streams

**ZABELLE**

my life-giving streams

**WOMAN**

music from tall open windows

**ZABELLE**

no closer — no closer, please  
— say what it is you want.

**WOMAN**

Only to share —

**ZABELLE**

— Oh? —

**WOMAN**

— your happiness.

**ZABELLE**

— to share? —

**WOMAN**

One button from your sleeve.

**ZABELLE**

— my happiness?

**WOMAN** (Reaching out)

One button — please —  
one button from your silk chemise  
will bring my child back from the dead.

**LA FEMME**

La compositrice obsédée par sa personne —

**ZABELLE** (Sombre)

Je déteste les listes.

**LA FEMME**

Les amants n'étaient pas amoureux —

**ZABELLE** (Sombre)

Je les déteste.

**LA FEMME**

— et l'artisan — un pauvre homme brisé !  
Elle se rapproche de ZABELLE.  
Mais toi, Zabelle —  
Je vois ton jardin beau comme le parc d'un château —  
j'entends grincer la balançoire —  
je te vois toi et tes enfants aux yeux verts —

**ZABELLE**

Que veux-tu de moi ?

**LA FEMME**

— ton mari fredonner, dans un demi- sommeil —  
(Arioso)  
ta roseraie

**ZABELLE**

ma roseraie

**LA FEMME**

tes fleuves porteurs de vie

**ZABELLE**

mes fleuves porteurs de vie

**LA FEMME**

musique depuis les grandes fenêtres ouvertes

**ZABELLE**

pas plus près — pas plus près, je te prie  
— dis que veux-tu de moi.

**LA FEMME**

Juste partager —

**ZABELLE**

— Oh? —

**LA FEMME**

— ton bonheur.

**ZABELLE**

— partager? —

**LA FEMME**

Un seul bouton de ta manche.

**ZABELLE**

— mon bonheur ?

**LA FEMME** (Tendant la main)

Un seul bouton — de grâce —  
un seul bouton de ton chemisier de soie  
ramènera mon enfant d'entre les morts.



**ZABELLE**

Ah.

**WOMAN**

You are so patient and serene —

**ZABELLE**

— and beautiful and generous and free from pain?

Let me explain.

(**With calm intensity**)

Picture a day like this. Bright sun gives way to long streaks of shadow as evening comes.

**WOMAN**

Zabelle...?

**ZABELLE**

My garden is turning dark — and by starlight now men force the metal gates: they occupy the park.

**WOMAN**

Zabelle...?

**ZABELLE**

They seize the house and all — oh all the rugs from Khorassan — they cut my suitcase open in the hall.

**WOMAN**

Zabelle.

**ZABELLE**

I drop my baby —

**WOMAN**

— no —

**ZABELLE**

— he doesn't seem quite right — cold cold — I have no memory of how I scream.

**WOMAN**

Say it's not true.

**ZABELLE**

No child. No paper boat. No swing or husband. [No sun, but a cracked plate with a gold-ringed rim.]<sup>1</sup>

**WOMAN**

Zabelle.

**ZABELLE**

No music. [No musician sings to a beaten cimbalom.] No cry goes up. No angel intervenes.

**WOMAN**

Zabelle.

**ZABELLE (Bitterly)**

Zabelle — Zabelle — name on a list drawn up by a minister and passed with a sly smile across a desk. Oh please forgive me:

**ZABELLE**

Ah.

**LA FEMME**

Tu es si patiente si sereine —

**ZABELLE**

— et belle et généreuse et exempte de toute douleur ?

Laisse-moi t'expliquer.

(**Avec une calme intensité**)

Imagine un jour comme celui-ci. La lumière du soleil cède la place à de longues trainées d'ombre comme vient le soir.

**LA FEMME**

Zabelle... ?

**ZABELLE**

Mon jardin s'obscurcit — et à présent à la lueur des étoiles des hommes forcent les grilles métalliques : ils envahissent le parc.

**LA FEMME**

Zabelle... ?

**ZABELLE**

Ils prennent la maison et tout — oh tout les tapis du Khorassan — ils éventrent ma valise dans le hall.

**LA FEMME**

Zabelle.

**ZABELLE**

Je fais tomber mon bébé —

**LA FEMME**

— non —

**ZABELLE**

— il n'a pas l'air d'aller bien — froid froid — je n'ai plus aucun souvenir de comment j'ai crié.

**LA FEMME**

Dis que ce n'est pas vrai.

**ZABELLE**

Pas d'enfant. Pas de bateau en papier. Pas de balançoire ni de mari. [Pas de soleil, juste une assiette fêlée cerclée d'un liseré d'or.]<sup>1</sup>

**LA FEMME**

Zabelle.

**ZABELLE**

Pas de musique. [Pas de musiciens qui chantent au son d'un cymbalum.] Pas de cri de protestation. Pas d'ange qui intervienne.

**LA FEMME**

Zabelle.

**ZABELLE (Amère)**

Zabelle — Zabelle — un nom sur une liste rédigée par un ministre et tendue avec un sourire sournois par-dessus un bureau. Oh de grâce pardonne-moi :

<sup>1</sup> Passages in [ ] are not part of the musical work.



I'm happy only — only — only because I don't exist.

**Faint chime of a clock from inside the house. ZABELLE begins to fade into the dark. As she does so, she twists a button from her sleeve and holds it out: it glistens in the light. But there is an invisible barrier which neither woman seems able to cross.**

**WOMAN**

Come back, Zabelle.

**ZABELLE**

And all —

**WOMAN**

Zabelle —

**ZABELLE**

— and all the buds of Ispahan —

**WOMAN**

— don't leave me here!

**ZABELLE**

— open along the rose-garden wall...

**WOMAN**

Don't leave me here, Zabelle!

**The clock chimes end. ZABELLE and the vision of the garden have faded away.**

Pause.

Window.

Daylight.

I found myself where I had begun —

my child lay still on his small child bed.

The women watched me.

The women said:

The page is torn from the vast book of the dead — punched through by grief —

sewn with a human thread —

no one can alter it.

Now do you understand?

I smiled at them.

I showed them — look — look — yes —

the bright button in my hand.

**She opens her hand: the button is there.**

Martin Crimp  
March 2020 - March 2021

Je suis heureuse seulement — seulement — seulement parce que je n'existe pas.

**Faible tintement d'une horloge depuis la maison. ZABELLE s'enfonce progressivement dans l'ombre. Comme elle disparaît, elle détache un bouton de sa manche et le brandit : il scintille dans la lumière. Mais il y a une barrière invisible qu'aucune des deux femmes ne semble capable de franchir.**

**LA FEMME**

Reviens, Zabelle.

**ZABELLE**

Et tous les —

**LA FEMME**

Zabelle —

**ZABELLE**

— et tous les boutons de roses d'Ispahan —

**LA FEMME**

— ne me laisse pas ici !

**ZABELLE**

— éclosent le long du mur de la roseraie ...

**LA FEMME**

Ne me laisse pas ici, Zabelle!

**Les coups de l'horloge se tarissent. ZABELLE et la vision du jardin se sont effacés.**

Un temps.

Fenêtre.

Lumière du jour.

Je me suis retrouvée où ça avait commencé —

mon enfant était étendu sur son petit lit d'enfant.

Les femmes me regardaient.

Les femmes disaient :

Cette page est arrachée du grand livre des morts — perforée par le chagrin —

cousue avec du fil humain —

personne ne peut la modifier.

Maintenant comprends-tu ?

Je leur ai souri.

Je leur ai montré — regardez — regardez — oui —

le bouton qui brille dans ma main.

**Elle ouvre la main : le bouton s'y trouve.**

Martin Crimp  
Mars 2020 - Mars 2021

Traduction Élisabeth Angel-Perez





OPÉRA  
COMIQUE



JEAN-PHILIPPE RAMEAU

# SAMSON



DIRECTION MUSICALE  
RAPHAËL  
PICHON

MISE EN SCÈNE  
CLAUS  
GUTH

CHŒUR ET ORCHESTRE  
PYGMALION



DU 17.03  
AU 23.03.2025



OPERA-COMIQUE.COM - 01 70 23 01 31



OPÉRA  
COMIQUE

CLARA OLIVARES  
& CHLOÉ LECHAT

# LES SENTINELLES

DIRECTION MUSICALE  
LUCIE  
LEGUAY

MISE EN SCÈNE  
CHLOÉ  
LECHAT

ORCHESTRE NATIONAL  
BORDEAUX-AQUITAINE



OPERA-COMIQUE.COM - 01 70 23 01 31



DU 10.04  
AU 13.04.2025



OPERA-COMIQUE.COM - 01 70 23 01 31

# LES ARTISTES



GEORGE BENJAMIN

COMPOSITION ET DIRECTION MUSICALE

Né en 1960 à Londres, George Benjamin commence à composer dès l'âge de sept ans. Il étudie au Conservatoire de Paris avec Messiaen, puis auprès d'Alexander Goehr au King's College de Cambridge. Il a 20 ans lorsque son œuvre pour orchestre *Ringed by the Flat Horizon* est jouée aux BBC Proms par le BBC Symphony Orchestra sous la direction de Mark Elder. Deux ans plus tard, le London Sinfonietta, sous la direction de Sir Simon Rattle, crée *At First Light*. Pierre Boulez et le London Symphony Orchestra créent *Palimpsestes* en 2002 pour marquer l'ouverture de « By George », portrait d'une saison. Ces dernières années, son œuvre a été mise à l'honneur par la Berliner Philharmoniker Foundation, la Hamburg Elbphilharmonie, le Composer Festival du Konzerthaus Stockholm et le Festival Présences de Radio France.

Benjamin a dirigé la première mondiale de *Picture a day like this* au Festival d'opéra d'Aix-en-Provence en juillet 2023 avec un grand succès critique. Le texte en est signé Martin Crimp, comme ceux de ses trois précédents opéras : *Into the Little Hill* (commande du Festival d'Automne à Paris 2006), *Written on Skin* (créé au Festival d'Aix-en-Provence en 2012) et *Lessons in Love and Violence* (créé au Royal Opera House/Covent Garden en 2018).

En 2024-2025, Benjamin dirige la première parisienne de *Picture a day like this* à l'Opéra-Comique avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France, qu'il dirigera à nouveau dans la saison à la Philharmonie de Paris, dans un programme centré sur des œuvres de Messiaen. Il fera aussi ses débuts avec

l'Orchestre Santa Cecilia à Rome et reviendra au Festival de Lucerne. À Berlin, la Pierre Boulez Saal clôturera sa saison avec une série d'événements autour des compositions de Benjamin, et il s'y produira en tant que chef d'orchestre et pianiste. En tant que chef, Benjamin a noué des liens étroits avec le Mahler Chamber Orchestra qui a joué sous sa direction les premières de son *Concerto pour orchestre* aux BBC Proms 2021, de *Written on Skin* et de *Picture a day like this*. Il entretient aussi une relation de fidélité avec l'Orchestre du Concertgebouw et l'Ensemble Modern. Il dirige un large répertoire ainsi que la création de nombreuses œuvres, notamment de Rihm, Chin, Murail, Grisey et Ligeti.

Depuis 2001, Benjamin occupe la chaire de composition Henry Purcell au King's College de Londres. Ses œuvres sont publiées par Faber Music et enregistrées par Nimbus Records. Il a reçu de nombreuses bourses honorifiques et récompenses internationales, est Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres depuis 2015 et a été anobli dans le cadre des Birthday Honours en 2017. La Biennale de Venise lui a décerné un Lion d'or pour l'ensemble de sa carrière en 2019, et la Fondation Simone et Cino Del Duca le Grand Prix artistique de l'Institut de France en 2022. Il est le 50<sup>e</sup> lauréat du Prix Ernst von Siemens en 2023 et a reçu le prix Frontiers of Knowledge de la Fondation BBVA à Bilbao en juin 2024.



MARTIN CRIMP

TEXTE

Né en 1956, l'auteur britannique Martin Crimp a remporté un succès international avec sa pièce *Attempts on Her Life*, écrite en 1997. Ses œuvres ont pour sujets principaux les drames de la vie contemporaine : *Definitely the Bahamas* (1987), *Dealing with Clair* (1989), *The Country* (2000), *The City* (2008), *Men Asleep* (2018). S'il penche vers la satire avec *Attempts on Her Life* (1997) et *In the Republic of Happiness* (2012), il choisit de réécrire certains classiques grecs avec notamment *Cruel & Tender* (2004) et *The rest will be familiar to you from cinema* (2013). La première française de cette dernière pièce a été présentée au Théâtre de Gennevilliers et au Festival d'Avignon (2019). Parmi ses récents succès figurent *When we have sufficiently tortured each other - 12 Variations on Samuel Richardson's 'Pamela'* (2019) au Théâtre National de Londres, une adaptation de *Cyrano de Bergerac* (2022) à Londres et à la Brooklyn Academy of Music de New York, ainsi que la reprise de *The Country* au Théâtre du Rond-Point à Paris (2023). Sa rencontre avec George Benjamin a

donné naissance au « conte lyrique » *Into the Little Hill* (Festival d'Automne, 2006), suivi de *Written on Skin* (Festival d'Aix-en-Provence, 2012) puis de *Lessons in Love and Violence* (Covent Garden de Londres, 2018). Ses autres collaborations musicales comprennent le cycle *Zauberland* (Bouffes du Nord, 2018) avec Bernard Foccroulle, ainsi que les paroles de l'album de Roald van Oosten, *100% Happy* (2012), tirées de ses pièces. Son premier seul en scène, qu'il a écrit et qu'il interprète, *Not one of these people* (2022), a ouvert la saison du Carrefour International Theatre Festival à Québec avant d'être monté au Royal Court Theatre de Londres. La pièce a été reprise en automne 2023 à l'Usine C de Montréal et au printemps 2024 à Berlin, dans le cadre du Festival for International New Drama (FIND) à la Schaubühne. En 2020, Martin Crimp a été lauréat du Prix de dramaturgie Jürgen Bansaer & Ute Nyssen.



DANIEL JEANNETEAU

MISE EN SCÈNE, SCÉNOGRAPHIE, DRAMATURGIE, LUMIÈRE

Natif de Creutzwald, en Moselle, le scénographe et metteur en scène Daniel Jeanneteau se forme à Strasbourg, à l'École supérieure des arts décoratifs et à l'École nationale d'art dramatique du Théâtre national. Lauréat de la Villa Kuyoyama à Kyoto en 1998 et de la Villa Médicis hors-les-murs au Japon en 2002, il est récompensé du Grand Prix du Syndicat de la critique en 2000 et en 2004. Sa rencontre avec le metteur en scène Claude Régy l'amène à concevoir ses scénographies pendant une quinzaine d'années. Il collabore également avec de nombreux metteurs en scène et chorégraphes comme Catherine Diverres, Jean-Claude Gallotta, Alain Ollivier, Nicolas Le Riche, Trisha Brown, Jean-François Sivadier et Pascal Rambert. Il se consacre en outre depuis 2001 à la création de ses propres spectacles, en collaboration avec Marie-Christine Soma, élaborés sur des textes de Racine, Strindberg, Labiche, Boulgakov, Maeterlinck, Tchekhov, Tennessee Williams, Sarah Kane, Martin

Crimp, Daniel Keene et Anja Hilling. De 2002 à 2017, il est metteur en scène associé à divers théâtres publics. En 2006, il met en scène la création de *Into the Little Hill* de George Benjamin et Martin Crimp à l'Opéra national de Paris. Il dirige le Studio-Théâtre de Vitry de 2008 à 2016, et assume depuis 2017 la direction du Théâtre de Gennevilliers-Centre dramatique national aux côtés de Juliette Wagman et Frédérique Ehrmann. En 2019, il y crée *Le reste vous le connaissez par le cinéma* de Martin Crimp, présenté au Festival d'Avignon. En 2020, il adapte *L'Autre Fille* d'Annie Ernaux à l'invitation de l'Ircam-Centre Pompidou. En 2021, il met en scène *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra de Lille, puis il crée avec Mammam Benranou Aguets, *partition pour un cirque ensauvagé*, pour neuf jeunes circassiens de l'Académie Fratellini, et *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov, au Shizuoka Performing Arts Center (Japon).



MARIE-CHRISTINE SOMA

MISE EN SCÈNE, SCÉNOGRAPHIE, DRAMATURGIE, LUMIÈRE

Née à Marseille, Marie-Christine Soma suit des études de philosophie et de lettres classiques avant de se tourner, à partir de 1985, vers la création lumière, notamment grâce à sa rencontre avec Henri Alekan. Au fil des années, elle collabore avec Marie Vayssière, François Rancillac, Michel Cerda, Éric Vigner, Arthur Nauzyciel, Catherine Diverrès, Jean-Claude Gallotta, Frédéric Fisbach, Niels Arestrup, Éléonore Weber, Alain Béhar, Jérôme Deschamps, Benjamin Porée, Cédric Gourmelon, Jacques Vincy et Salia Sanou. Parallèlement à son travail pour la scène, elle conçoit les éclairages des expositions-spectacles *Il était une fois la fête foraine* (1995) et *Le Jardin planétaire* (1999), et intervient à l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1998-2007), puis à l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (2004-2016). Avec Daniel Jeanneteau, elle entame une collaboration au long cours en 2001 et co-signe des mises en scène de Labiche au Théâtre national de Strasbourg, d'August Stramm au Festival d'Avignon, de Daniel Keene et Yohann

Thommerel au Théâtre national de la Colline. En 2010, elle adapte et met en scène *Les Vagues de Virginia Woolf* ; en 2013, elle crée les lumières des *Revenants d'Ibsen* pour Thomas Ostermeier au Théâtre Vidy-Lausanne. Elle retrouve le metteur en scène allemand à Berlin pour *Bella Figura*, à Lausanne pour *La Mouette*, à la Comédie-Française pour *La Nuit des rois* et *Le Roi Lear*. L'institution française l'accueille également pour des collaborations avec Denis Marleau, Stéphanie Jasmin et Christiane Jatahy. En 2016, elle est professeure associée à l'Université Paris 10 - Nanterre. L'année suivante, elle adapte et met en scène *La Pomme dans le noir* à la MC93 de Bobigny. Elle retrouve Daniel Jeanneteau pour *Le Nain* de Zemlinsky puis *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra de Lille. En 2022, elle adapte et met en scène *La Septième d'après Tristan Garcia*. Cette même année, elle prend la direction de la section mise en scène de l'ENSATT avec Guillaume Lévêque.



MARIE LA ROCCA

COSTUMES

Diplômée de l'École Boule puis du Lycée La Source, Marie La Rocca achève sa formation à l'École du Théâtre National de Strasbourg au sein du Groupe 36. Pour l'atelier de sortie en 2007, elle travaille avec Alain Françon à la scénographie des *Enfants du soleil*. Elle le retrouve de 2016 à 2023 pour la création des costumes de l'ensemble de ses spectacles, du *Temps et la Chambre* au *Chapeau de paille d'Italie*. Elle conçoit les costumes et scénographies auprès de Célie Pauthe de 2010 à 2015, et les costumes de Ludovic Lagarde depuis 2012 (théâtre et opéra) et de Chloé Dabert depuis 2018. Elle travaille avec Laurent Pelly, Yves Lenoir, Lucie Hanou au sein de la Big Up Compagnie, Yasmina Reza, Jeanne Herry, Marie Rémond et Caroline Arrouas, Nicolas Petisoff, Matthieu Cruciani pour *La Nuit juste avant les forêts*, Suzanne de Baecque pour *Tenir Debout*, Vimala Pons pour

*Le Périmètre de Denver*. Au cinéma, elle crée les costumes de Raouf Pacha, *Son Altesse Protocole* et *SCALP* d'Aurélie Reinhorn. À l'opéra, elle signe les costumes de *Marta* (Opéra de Lille) et *Nozze di Figaro* (Opéra du Rhin) mis en scène par Ludovic Lagarde, *L'Orfeo* mis en scène par Yves Lenoir (Opéra de Dijon), *Il Nerone* d'après *Le Couronnement de Popée* mis en scène par A. Françon (Académie de l'Opéra de Paris). Elle dessine les costumes des *Enfants Terribles* mis en scène par Phia Ménard, de *Salomé* mis en scène par Cyril Teste (Staatsoper Wien), *Andromaque* mis en scène par Matthieu Cruciani (Opéra de Saint-Étienne), et en juin 2024 de *L'Olimpiade* mis en scène par Emmanuel Daumas (Théâtre des Champs-Élysées).



HICHAM BERRADA

VIDÉO

Né en 1986 à Casablanca, l'artiste franco-marocain Hicham Berrada suit des études scientifiques, puis intègre l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, puis Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains à Tourcoing. Son travail associe intuition et connaissance, science et poésie. Ses œuvres explorent des protocoles scientifiques qui imitent au plus près différents processus naturels et/ou conditions climatiques. Son travail a été présenté au Louvre-Lens ; à la Hayward Gallery, Londres ; au Bernard A. Zuckerman Museum of Art, Kennesaw (États-Unis) ; à la Punta della Dogana - Collection Pinault, Venise ; aux Musée Zadkine, Centre Pompidou et Palais de Tokyo ; au Martin-Gropius-Bau, Berlin ; à l'Abbaye de Maubuisson ; dans les jardins du Château de Versailles ; au Mac Val, Vitry-sur-Seine ; au macLyon ; au Fresnoy - Studio national des arts contemporains, Tourcoing ; au ZKM, Karlsruhe ; au Frankfurter Kunstverein, Francfort ; au MoMA

PS1, New York ; à l'ICAS-Institute of Contemporary Arts, Singapour ; au Moderna Museet, Stockholm ; à la Banco de la República, Bogota. Il a pris part à la Triennale de Yokohama, aux biennales de Taipei, Riga, Lyon, Yinchuan et à la BIM-Biennale de l'Image en Mouvement, Genève. Il a réalisé des performances à la Villa Médicis et au Maxxi, Rome ; aux Abattoirs, Toulouse ; au Mac Val ; lors des Nuits Blanches de Paris, Bruxelles et Melbourne. Il a effectué des résidences à la Villa Médicis, au Centquatre et à la Pinault Collection de Lens. Vivant entre Paris et Roubaix, il est lauréat du Prix des Amis des Beaux-Arts de la Fondation Bernar Venet en 2010 et du Prix des nouvelles écritures de la SCAM12 et du Talent d'eau de la Fondation François Schneider en 2013. En 2020, il est nommé pour le Prix Marcel Duchamp.



MARIANNE CREBASSA

Mezzo-soprano WOMAN

Alors qu'elle étudie la musicologie, le chant et le piano dans sa ville natale de Montpellier, Marianne Crebassa se fait remarquer en interprétant Isabella (*Les Hauts de Hurlevent*) au Festival de Radio France et rejoint peu après le programme des jeunes artistes de l'Opéra de Paris, où elle chante Orphée (*Orphée et Eurydice*) et Ramiro (*La Finta Giardiniera*). Quelques mois plus tard, elle fait ses débuts au Festival de Salzbourg dans le rôle d'Irène (*Tamerlano*). Sa carrière est lancée. Elle donne des récitals et des concerts avec le Festival de Saint-Denis, les Mozart Festwochen de Salzbourg, la Fondation Gulbenkian, l'Orchestre National de France, l'Orchestre de Paris, le Wiener Sinfoniker, le Chicago Symphony Orchestra, la Staatskapelle Berlin, le Mostly Mozart Festival, les BBC Proms avec le Philharmonia Orchestra, Wigmore Hall, le Théâtre des Champs-Élysées, l'Elbphilharmonie et la célèbre Waldbühne avec le Philharmonique de Berlin. Elle a également été invitée par Daniel Barenboim à célébrer le centenaire de Debussy avec des concerts avec la Staatskapelle et un récital à la Pierre-Boulez-Saal de Berlin. À l'opéra, elle a notamment chanté Cherubino (*Le Nozze di*

*Figaro*) au Metropolitan Opera, Stephano (*Roméo et Juliette*) au Chicago Opera Theater et Dorabella (*Così fan tutte*) à Berlin et à Vienne. Elle a également chanté le rôle-titre de *Fantasio* d'Offenbach à l'Opéra-Comique, Angelina (*La Cenerentola*) à l'Opéra de Paris et à la Scala, *Mélisande* au Staatsoper de Berlin, Cecilio (*Lucio Silla*), Charlotte Salomon et Sesto (*La Clemenza di Tito*) à Salzbourg. Elle a enregistré trois albums chez Erato : *Secrets*, mélodies françaises et espagnoles avec le pianiste Fazil Say (nommée Artiste Lyrique aux Victoires de la Musique 2017, elle reçoit un Solo Vocal Recording Award aux Gramophone Awards) ; *Oh, boy !* consacré aux célèbres rôles masculins de Mozart, Gluck, Gounod, etc. ; *Séguedilles*, programme franco-espagnol inspiré de ses racines ibériques. Dernièrement, elle a chanté au Festival de Radio France Occitanie à Montpellier (*Kindertotenlieder* de Mahler avec Mikko Franck et l'Orchestre Philharmonique de Radio France) et au Festival d'Aix (*La Clemenza di Tito*).



**ANNA  
PROHASKA**

Soprano  
**ZABELLE**

Sacrée chanteuse de l'année 2024 par Opus Klassik, l'austro-anglaise Anna Prohaska a fait ses débuts à 18 ans au Komische Oper de Berlin dans le rôle de Flora dans *The Turn of the Screw* de Britten et a intégré l'ensemble du Staatsoper Unter den Linden Berlin à 23 ans. Elle mène depuis une carrière internationale et collabore avec les plus grands opéras et orchestres du monde. À l'opéra, elle a chanté entre autres *Pelléas*, *Zerlina (Don Giovanni)*, *Constance (Dialogue des carmélites)*, *Nanetta (Falstaff)*, *Blonde (L'Enlèvement au sérail)*, *Morgana (Alcina)*, *Sophie (Der Rosenkavalier)*, *Iphis (Jephtha)*, *Marceline (Fidelio)*, *Blonde et Adele (Die Fledermaus)*, *Phani (Les Indes galantes)*. Elle réalise plusieurs enregistrements et son premier album solo, *Sirène*, sort en 2011 (Deutsche Grammophon). Ses différentes productions font l'objet d'un documentaire, *The Fabulous World of Anna Prohaska* (Andreas Morell, 2013). Ancienne artiste de l'Académie du Festival d'Aix, elle y a chanté les *Fragments de Kafka* de Kurtág avec

Patricia Kopatchinskaja en 2024 (mise en scène Barrie Kosky). En 2024-2025, *Picture a day like this* sera suivi du *Requiem* de Mozart dans une mise en scène de Romeo Castellucci au Gran Teatre del Liceu, de *Fiordiligi (Così fan tutte)* avec l'Orchestre symphonique de Montréal ; et d'un nouvel opéra, *Lash*, de Rebecca Saunders au Deutsche Oper Berlin. Au concert, elle interprètera *Le Messie* de Haendel avec l'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi ; *La Création* de Haydn avec l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki ; *Exultate Jubilate* de Mozart avec le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin ; et *Dream Requiem* de Rufus Wainwright avec l'Orchestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Elle sera aussi « artiste Spotlight » de la saison avec l'Orchestre Symphonique de Toronto et tournera ses projets *Ophelia* avec Eric Schneider et *Paradise Lost* avec Julius Drake en Europe.



**BEATE  
MORDAL**

Soprano  
**LOVER 1,  
COMPOSER**

Diplômée de l'Académie royale de musique du Danemark, la norvégienne Beate Mordal est lauréate de l'Académie du Festival d'Aix-en-Provence en 2015 et figure parmi les finalistes du Concours Paris Opera Competition 2017. En 2016, elle débute en *Susanna (Le Nozze di Figaro)* au Longborough Festival Opera où elle revient pour *Pamina (Die Zauberflöte)* en 2017. Elle chante aussi l'Oiseau (*Siegfried*), *Micaëla (Carmen)*, Valencienne (*La Veuve Joyeuse*), Eileen Sherwood (*Wonderful Town* de Bernstein), etc., et se produit en concert avec des ensembles baroques (Camerata Øresund, Peter Spissky, Barokkanerne, Christopher Bucknall), abordant les répertoires de Bach, Vivaldi, Telemann et Haendel. À Aix-En-

Provence, elle donne un récital solo au Jeu de Paume en 2017, chante *Najade* dans *Ariadne auf Naxos* en 2018 (reprise au Théâtre des Champs-Élysées en 2019), participe à la création d'*Innocence* de Kaija Saariaho (reprises au Royal Opera Covent Garden de Londres en 2023 et à l'Opéra de San Francisco en 2024) et interprète *Cinq Reflets de l'Amour de loin* de Saariaho avec le London Symphony Orchestra en 2021. Elle chante Marie dans *Prima Donna* de Rufus Wainwright au Royal Opera de Stockholm (2020), *Vitellia* dans *La Clemenza di Tito* à l'Opéra national de Bergen (2021) et visible en Europe sur Operavision.



**CAMERON  
SHAHBAZI**

Contre-ténor  
**LOVER 2,  
COMPOSER'S ASSISTANT**

Né à Hamilton, au Canada, le contre-ténor Cameron Shahbazi se forme à l'Université de Toronto et au Conservatoire d'Amsterdam. Il remporte les Premier Prix du Concours Opéra Jeunes Espoirs en Avignon en 2017, Prix du Royal Opera House de Londres au Concours international Hans Gabor Belvedere, Deuxième Prix du Concours du Festival de musique ancienne d'Innsbruck en 2018, Prix de la Fondation Dame Kiri Te Kanawa en 2019, Prix Sylva Gelber et Prix Walter Prystawski en 2021. Applaudi en concert avec le Nederlands Kamerorkest ou les pianistes Lucas et Arthur Jussen, il chante *Obéron (Le Songe d'une nuit d'été)* à Francfort, le rôle-titre de *Tolomeo, Re di Egitto* au Festival Händel de Karlsruhe, *Ptolémée (Jules César)* avec l'Ensemble de chambre de Moscou, *Written on Skin* de George Benjamin, et *Guildestern (Hamlet* de Brett Dean) à Cologne. Il est l'invité régulier de

l'Opéra national des Pays-Bas avec les pianistes Jeff Cohen et Daan Boertien ou avec le Baroque & Beyond Chamber Orchestra. Il a dernièrement interprété *Carmina Burana* avec l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm, *Dream of the Song* de George Benjamin à Cologne, un concert donné à son initiative à l'Opéra de Francfort en faveur des droits humains en Iran (Opus Klassik Award), *Hamor (Jephta)* à Londres, *Tolomeo (Giulio Cesare)* à Glyndebourne et Amsterdam. En 2024-2025, il chantera *Tolomeo* au Gran Teatre del Liceu de Barcelone et le Réfugié dans *Flight* de Jonathan Dove à l'Opéra de Vancouver, et se produira à Paris (Lundis Musicaux) avec Sophia Muñoz dans un récital d'airs de Haendel et Purcell, d'airs traditionnels et de chansons iraniennes.



**JOHN  
BRANCY**

Baryton  
**ARTISAN,  
COLLECTOR**

Originaire de Pennsylvanie, John Brancy est diplômé de la Juilliard School de New York et de la Music Academy of the West, en Californie. Il collabore avec les chefs James Gaffigan, Paolo Bortolameolli, Lawrence Renes, Alexander Prior, Klaas Stok et Lorenzo Viotti, les phalanges symphoniques de San Francisco, Boston, Kansas City, Edmonton et Tucson, l'Orchestre philharmonique de la radio néerlandaise et le Chœur de la radio berlinoise. Il se produit en Amérique - Carnegie Hall, Carmel Bach Festival, John F. Kennedy Center for the Performing Arts, Société d'art vocal de Montréal, opéras de Saint Louis, de Floride et d'Ohio - comme en Europe - Concertgebouw d'Amsterdam, Wigmore Hall, Semperoper de Dresde, Théâtre du Châtelet et Festival de Glyndebourne. Parmi les rôles qu'il incarne se distingue, en 2019, le rôle-titre de *Fantastic Mr. Fox* de Tobias Pickers, production du Boston Modern

Orchestra Project couronnée du Grammy Award 2020 du meilleur enregistrement d'opéra. Sa discographie comprend *Guglielmo (Così fan tutte)*, *Donald (Billy Budd)*, *Albert (Werther)*, *Arlequin (Ariane à Naxos)*, *Demetrius (A Midsummer Night's Dream)*, *Pete (Lost Highway d'Olga Neuwirth)*, *Magnussen (Atlas de Meredith Monk)*, *Mercutio (Roméo et Juliette)*. Il a récemment chanté *Franz Wolff-Metternich* dans *La Beauté du monde* de Julien Bilodeau (création à Montréal), *Jack Wallace (La Fille du Far-West)*, *Escamillo (Carmen)*, *Le Messie* de Händel, le *Voyage d'hiver* de Schubert au Théâtre d'Erfurt, *Ulisse* dans *Il ritorno d'Ulisse in Patria* au Festival d'Aix. En 2024-2025, il reprendra *Lady Magnesia* de Weinberg à Munich et débute en Marcello dans *La Bohème* à Montréal.

## ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE

### ORCHESTRE

Depuis sa création par la radiodiffusion française en 1937, l'Orchestre Philharmonique de Radio France s'affirme comme une formation singulière dans le paysage symphonique européen par l'éclectisme de son répertoire, l'importance qu'il accorde à la création (près de 25 nouvelles œuvres chaque saison), la forme originale de ses concerts, les artistes qu'il convie et son projet artistique, éducatif et citoyen.

Cet « esprit Philhar » trouve en Mikko Franck - son directeur musical depuis 2015 et dont le contrat se termine en août 2025 - un porte-drapeau à la hauteur des valeurs et des ambitions de l'orchestre, décidé à faire de chaque concert une expérience humaine et musicale. À partir du 1<sup>er</sup> septembre 2026, le chef néerlandais Jaap van Zweden succèdera à Mikko Franck en tant que directeur musical de l'orchestre. Myung-Whun Chung, Marek Janowski et Gilbert Amy les ont précédés. L'orchestre a également été dirigé par de grandes personnalités, d'Aaron Copland à Gustavo Dudamel en passant par Pierre Boulez, John Eliot Gardiner, Lahav Shani, Mirga Gražinytė-Tyla, Daniel Harding, Marin Alsop ou encore Barbara Hannigan qui, depuis septembre 2022, est sa Première artiste invitée pour trois saisons. L'Orchestre Philharmonique partage ses concerts parisiens entre l'Auditorium de Radio France et la Philharmonie de Paris. Il est par ailleurs régulièrement en tournée en France et dans les grandes salles et festivals internationaux (Philharmonie de Berlin, Isarphilharmonie de Munich, Elbphilharmonie, Alte Oper de Francfort, Musikverein et Konzerthaus de Vienne, NCPA de Pékin, Suntory Hall de Tokyo, Gstaad Menuhin festival, Festival d'Athènes, Septembre musical de Montreux, Festival du printemps de

Prague...) Mikko Franck et le Philhar développent une politique ambitieuse avec le label Alpha. Parmi les parutions les plus récentes, « Franck by Franck » avec la *Symphonie en ré mineur*, un disque consacré à Richard Strauss proposant *Burlesque* avec Nelson Goerner, et *Mort et transfiguration*, un disque Claude Debussy regroupant *La Damaizelle élue*, *Le Martyre de Saint Sébastien* et les *Nocturnes*; un enregistrement Stravinsky avec *Le Sacre du printemps*, un disque de mélodies de Debussy couplées avec *La Mer*, la *Symphonie n° 14* de Dmitri Chostakovitch avec Asmik Grigorian et Matthias Goerne, et les *Quatre derniers Lieder* de Richard Strauss toujours avec Asmik Grigorian.

Les concerts du Philhar sont diffusés sur France Musique et nombre d'entre eux sont disponibles en vidéo sur le site de [radiofrance.fr/francemusique](http://radiofrance.fr/francemusique) et sur ARTE Concert. Avec France Télévisions, le Philhar poursuit ses *Clefs de l'Orchestre* animées par Jean-François Zygel à la découverte du grand répertoire. Aux côtés des antennes de Radio France, l'orchestre développe des projets originaux qui contribuent aux croisements des esthétiques et des genres (concerts-fiction sur France Culture, *Hip Hop Symphonique* sur Mouv' et plus récemment *Pop Symphonique* sur France Inter, *Classique & mix* avec Fip ou les podcasts *Une histoire et... Oli* sur France Inter, *Les Contes de la Maison ronde* sur France Musique...). Conscient du rôle social et culturel de l'orchestre, le Philhar réinvente chaque saison ses projets en direction des nouveaux publics avec notamment des dispositifs de création en milieu scolaire, des ateliers, des formes nouvelles de concerts, des interventions à l'hôpital, en milieu carcéral et un partenariat avec Orchestre à l'école.



**VIOLON 1**  
Hélène Colletterte

**VIOLON 2**  
Pascal Oddon

**ALTOS**  
Fanny Coupé, Tess Joly

**VIOLONCELLES**  
Nadine Pierre, Jérôme Pinget

**CONTREBASSE**  
Yann Dubost

**FLÛTE**  
Anne-Sophie Neves

**HAUTBOIS**  
Olivier Doise

**CLARINETTES**  
Benjamin Christ, Victor Bourhis, Mathias Landeau

**BASSONS**  
Wladimir Weimer, Solène Riot

**CORS**  
Alexandre Collard, Sylvain Delcroix

**TROMPETTES**  
Robin Paillet, Quentin Demougeot

**TROMBONE**  
Maxime Delattre

**PERCUSSIONS**  
Nicolas Lamothe, Gabriel Benlolo

**HARPE**  
Héloïse Carlean-Jones

**CLAVIER (CÉLESTA)**  
Catherine Cournot



# L'ÉQUIPE DE L'OPÉRA-COMIQUE

## DIRECTION

DIRECTEUR  
Louis Langrée

DIRECTRICE ADJOINTE  
Anne-Sophie Brandalise  
ASSISTANTE DE DIRECTION  
Karine Belcari

## DIRECTION ADMINISTRATIVE ET FINANCIÈRE

DIRECTRICE ADMINISTRATIVE ET FINANCIÈRE  
Nathalie Lefèvre

RESPONSABLE DU CONTRÔLE DE GESTION  
Nicolas Heitz

CHEFFE COMPTABLE  
Agnès Koltein

COMPTABLE/RÉGISSEUSE DE RECETTES  
Patricia Aguy

EMPLOYÉE ADMINISTRATIVE  
Céline Dion

AGENT COMPTABLE  
Véronique Bertin

## DIRECTION DES RESSOURCES HUMAINES

DIRECTRICE DES RESSOURCES HUMAINES  
Myriam Le Grand

CHARGÉE DES RESSOURCES HUMAINES  
Fiona Selly

RESPONSABLE DU SERVICE PAIE  
Laure Joly

ALTERNANT RESSOURCES HUMAINES  
Mael Basinc

## SECRETARIAT GÉNÉRAL

SECRETÉAIRE GÉNÉRALE  
Juliette Chevalier

SECRETÉAIRE GÉNÉRALE ADJOINTE ET RESPONSABLE DE LA COMMUNICATION  
Laure Salefranque

ATTACHÉE DE PRESSE  
Alice Bloch

RÉDACTEUR MULTIMÉDIA  
David Nové-Josserand

CHARGÉES DE MÉDIATION  
Lucie Martinez  
Marianne Bailly

CHARGÉ DE COMMUNICATION  
Gabriel Ferrão

CHARGÉ DE COMMUNICATION ET DE MÉDIATION  
Julien Tomasina

RESPONSABLE DU NUMÉRIQUE ET DE SON DÉVELOPPEMENT  
Juliette Tissot-Vidal

CHARGÉE DE COMMUNICATION DIGITALE  
Maëlys Feunteun

ALTERNANTE  
Inès Gasri

CHEFFE DU SERVICE DES RELATIONS AVEC LE PUBLIC  
Angelica Dogliotti

CHEFFE ADJOINTE DU SERVICE DES RELATIONS AVEC LE PUBLIC  
Philomène Loambo

RESPONSABLE DE LA BILLETTERIE  
Théo Maille

ADJOINTE AU RESPONSABLE DE LA BILLETTERIE  
Sonia Bonnet

CHARGÉ DE BILLETTERIE  
Frédéric Mancier

CHARGÉE DES RELATIONS AVEC LE PUBLIC ET BILLETTERIE  
Marie Malaterre

VENDEUSE AU POINT LIBRAIRIE  
Anna Gianforcaro

CHEFFE DU SERVICE DE L'ACCUEIL  
Laurence Coupaye

CHEF ADJOINT  
Stéphane Thierry

VENDEURS DE PROGRAMMES  
Valentin Halbert  
Théo Leroy

PLACEUR-EUSE-S  
Sandrine Coupaye

Séverine Desonnais  
Lisa Bensimhon

Frédéric Cary  
Baptiste Genet

Tristan Gourmanel  
Nicolas Guetrot

Lorine Kocademir  
Noémie Lastere

Nicolas Le Guen  
Clémence Lebouchard

Léna Magnien  
Shen Masquida

Amô-Nicole Moreau  
Manon Sekfali

Marius Valero Molinard  
Camille Flament

Ornella Damien

CONTRÔLEURS  
Stéphane Brion

Pierre Cordier  
Matthias Damien

Arthur Rigal

## DIRECTION DU MÉCÉNAT

DIRECTRICE DU MÉCÉNAT ET DES PRIVATISATIONS  
Camille Claverie Li

CHARGÉES DE MÉCÉNAT  
Marion Minard

Marion Milo  
Nejma Abouzrou

CHARGÉE DE MÉCÉNAT ET DES PRIVATISATIONS  
Pénélope Saïarh

RESPONSABLE DU DÉVELOPPEMENT INTERNATIONAL  
Gail Negbaur

ASSISTANT-E MÉCÉNAT  
Juliette Willain  
Achille Roy

## DÉPARTEMENT ARTISTIQUE ET PRODUCTION

DIRECTRICE DE L'ADMINISTRATION ARTISTIQUE  
Chrysoline Dupont

ADJOINTE EN CHARGE DE LA PRODUCTION  
Caroline Giovos

ADJOINTE EN CHARGE DE LA COORDINATION ARTISTIQUE  
Cécile Ducournau

ADMINISTRATRICES DE PRODUCTION  
Élise Griveaux

Marcelle Pamponet

CHARGÉE DE PRODUCTION  
Margaux Roubichou

CHARGÉE DE PRODUCTION ET D'ADMINISTRATION  
Camille Tanguy

CONSEILLER AUX DISTRIBUTIONS  
Mathieu Pordoy

## MAÎTRISE POPULAIRE DE L'OPÉRA-COMIQUE

DIRECTRICE ARTISTIQUE  
Sarah Koné

DIRECTRICE DÉLÉGUÉE  
Marion Nimaga-Brouwet

RÉGISSEUSE DU CHŒUR  
Alicia Arzac

RESPONSABLE DE LA SCOLARITÉ  
Rachida M'hamed

ASSISTANTE ADMINISTRATIVE  
Margaux Magloire

CHARGÉE DE MISSION DÉVELOPPEMENT ET COMMUNICATION INSTITUTIONNELLE  
Quitterie Hugon-Verlinde

ALTERNANTE CHARGÉE DE COMMUNICATION  
Eva Miquet

## DRAMATURGIE

DRAMATURGE  
Agnès Terrier

ALTERNANTES  
Céleste Combes  
Savannah Guillon

## DIRECTION TECHNIQUE

DIRECTEUR TECHNIQUE  
Benoît-Marie Quincy

ADJOINT AU DIRECTEUR TECHNIQUE  
Hernán Peñuela

SECRETÉAIRE DE LA DIRECTION TECHNIQUE  
Alicia Zack

RÉGISSEURS TECHNIQUES DE COORDINATION  
Florent Simon  
Romain Chevalier

RÉGISSEUR TECHNIQUE DE PRODUCTION  
Lucas Feillens

RESPONSABLE DU BUREAU DE DESSIN TECHNIQUE  
Louise Prulière

TECHNICIENNE CAO-DAO  
Karine Boutroy

RÉGISSEUSE GÉNÉRALE DE COORDINATION  
Emmanuelle Rista

RÉGISSEUR-SE GÉNÉRALE  
Michaël Dubois

Céverine Tomati

RÉGISSEUSES DE SCÈNE  
Annabelle Richard

Nina Courbon

RÉGISSEUSE SURTITRES  
Dounia El Baaj

RÉGISSEUR ACADÉMIE  
Élie Savoye

RÉGISSEUR D'ORCHESTRE  
Antonin Lanfranchi

TECHNICIENS INSTRUMENTS DE MUSIQUE  
Cédric des Aulnois

Philippe Martins  
Mateo Vermot

William Vincent  
Joachim Machado

Alexandre Ferran  
Margot Delahoche

Florent Simon  
CHEF DU SERVICE MACHINERIE ET ACCESSOIRES  
Bruno Drillaud

CHEFS ADJOINTS DU SERVICE MACHINERIE  
Jérôme Chou

Thomas Jourden  
CHEF-FE ADJOINT-E DU SERVICE ACCESSOIRES  
Stéphane Araldi

Lucie Basclat

BRIGADIERS-CHEFS MACHINISTES  
Thierry Manresa

Julien Boulenouar  
Mathieu Gervaise

Arthur Guiot

MACHINISTES  
Fabrice Costa

Paul Rivière  
Jérémy Strauss

Djamel Afnai  
Christophe Bagur

Eddie Dard  
Yves Chomez

Thomas De Freitas  
Chloé Lazou

Adrien Meillon

Théo Pallages  
Jacques Papon  
Adrien Reina Cordoba  
Jean Baptiste Criscuolo  
Jeanne Gloux Van Geel  
Abbas Abdelkader Diawara  
Adélaïde Presas  
Julien Bezin  
Lucie Legrand  
Emelien Roy  
Samy Couillard  
Marie Mezière

ACCESSOIRISTES  
Jeanne Joyet  
Maud Duclos  
Hugo Mottet

ALTERNANT  
Judon Guy

CHEF DU SERVICE AUDIOVISUEL  
Quentin Delisle

CHEFS ADJOINTS DU SERVICE AUDIOVISUEL  
Cédric Joder

Étienne Oury

TECHNICIEN-NENNE-S AUDIOVISUEL  
Stanislas Quidet

Sophie Blons  
Pierric Sud

Yohan Zeitoun  
Alexandre Sares

Ève Ganot

ALTERNANT  
Simon Rech

CHEF DU SERVICE ÉLECTRICITÉ  
Sébastien Böhm

CHEFS ADJOINTS DU SERVICE ÉLECTRICITÉ  
Julien Dupont

Cédric Enjoubault  
François Noël

BRIGADIERS CHEFS ÉLECTRICIENS  
Dominique Gingreau

Ridha Guizani  
David Ouari

Olivier Ruchon

ÉLECTRICIEN-NENNE-S  
Sohail Belgaroui

Grégory Bordin  
Geoffrey Parrot

Amélie Mao  
Noémie Capronnier

Bruno Brinas

ALTERNANTE  
Viviane Jenoc

CHEF DU SERVICE COUTURE, HABILLEMENT, PERRUQUES-MAQUILLAGE  
Alexandre Bodin

CHEFFE ADJOINTE HABILLEMENT  
Clotilde Timku

CHARGÉE ADJOINTE PERRUQUES-MAQUILLAGE  
Amélie Lecul

CHARGÉE ADJOINTE COUTURE  
Marilyne Lafay

COUTURIER-ÈRE-S-HABILLEUR-SE-S  
Julie Dhomps

Izac Benedetti

Cannelle Charlanes  
Emma Euvrard

ATTACHÉE DE PRODUCTION COUTURE  
Claire Schwartz

CHEFFE D'ATELIER COUTURE  
Sabine Laroussine

ATTACHÉE DE PRODUCTION HABILLEMENT  
Noémie Reymond

HABILLEUSE  
Fabienne Rivier

ATTACHÉE DE PRODUCTION PERRUQUES-MAQUILLAGE  
Shirley Mazière

COIFFEUR-PERRUQUIER-MAQUILLEUR  
Patrick Mizzi

COIFFEUSE-MAQUILLEUSE  
Justine Bailly

ADJOINT DU RESPONSABLE BÂTIMENT, RESPONSABLE DU SERVICE INTÉRIEUR  
Christophe Santer

CHEFFE D'ÉQUIPE DES HUISSIERS ET DU STANDARD  
Cécilia Tran

HUISSIER-ÈRE-S  
Fatima Berrissoul

Justine Cuvelier  
Farah Felfel

Émile Mariot  
Gaëlle Oguer

Ermelyne Le Calve  
Sabianka Bencsik

Mathilde Redoute

OUVRIER TOUS CORPS D'ÉTAT  
Noureddine Bouzelfen

CHEF DE LA SÉCURITÉ ET DE LA SÛRETÉ  
Pascal Heiligenstein

## CONSEIL D'ADMINISTRATION

PRÉSIDENT  
NN

PRÉSIDENTE D'HONNEUR  
Maryvonne de Saint Pulgent

### MEMBRES DE DROIT

DIRECTEUR GÉNÉRAL DE LA CRÉATION ARTISTIQUE (MINISTÈRE DE LA CULTURE)  
Christopher Miles

SECRETÉAIRE GÉNÉRAL (MINISTÈRE DE LA CULTURE)  
Luc Allaire

DIRECTRICE DU BUDGET (MINISTÈRE DE L'ÉCONOMIE ET DES FINANCES)  
Mélanie Joder

PERSONNALITÉS QUALIFIÉES  
Mercedes Erra

Maryse Aulagnon

REPRÉSENTANT-E DES SALARIÉ-E-S  
Jérôme Chou

Pénélope Saïarh



# L'OPÉRA-COMIQUE REMERCIE

avec le généreux soutien d'  
**Aline Foriel-Destezet**  
 Mécène principale de la saison

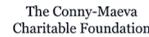
## LES AMBASSADEURS DU CERCLE FAVART

Christine d'Ornano, Alix et Mathieu Laine, François Henrot, Franck Ceddaha, Anne-Gabrielle Heilbronner, Ulrike Decoene, Hubert Barrère, Vincent Darré, Mathilde Favier, Ségolène Gallienne Kamel Mennour, Alexia Niedzielski, Olivia de Rothschild et Vanessa van Zuylen

## SES MÉCÈNES ET PARTENAIRES



Grand Mécène de la Création Européenne



Orange, Degroof Petercam, Sisley, Dior, Cartier, Loro Piana, Havas, Saint Laurent, Diptyque, Rabanne, Kering, Tikehau Capital, L'Oréal, Loro Piana, Altermind, Fonds Handicap & Société, Fondation Covéa, Asfeld, Christie's, JCDecaux, Women's Forum, France Mutuelle, Fondation Terrévent, Fondation Educlare, Fonds de dotation Cabanettes

## SES GRANDS DONATEURS

Nicolas Altmayer et Mathilde Favier, Prince Ayn Aga Khan, LLAA.SS. Prince et Princesse d'Arenberg, Thierry et Maryse Aulagnon, Hubert Barrère, John M. Beck, Didier et Brigitte Berthelemot, Carmen Busquets, Didier Deconinck et Béatrice Beitmann, Olivier Fournier et Jérôme Lemblin, Ian et Ségolène Gallienne, François Henrot et Violaine de Dalmas, Jean-Christophe Kerdelhué, Sandra Lagumina, Mathieu et Alix Laine, Bernard Le Masson, Malvina et Denise Menda †, Marc Menesguen et Vanessa van Zuylen, Kamel Mennour, Xavier Moreno, Pâris Mouratoglou, Christine d'Ornano, Isabelle d'Ornano, Philippe et Mina d'Ornano, Paul-Emmanuel Reiffers, Thaddaeus Ropac, Alexandre et Olivia de Rothschild, Elizabeth F. Stribling, Sidney J. Weinberg Jr. Foundation et nos donateurs anonymes

## LE CERCLE FAVART & AMERICAN FRIENDS

Franck Ceddaha, Michel Camoz, Paule et Jacques Cellard, Franck Donnersberg, Jean-René Fourtou, Olivier Gayno, Maria Richter Kelly et William Kelly, Isabelle de Kerviler, Patrice de Laage de Meux, Judith Pillsbury, Kurt Schlotthauer, Beatrice Stern, Sandrine Zerbib

Jean-Pierre Boivin, Pierre Dreyfus, Michel et Marie-Pierre Ellmann, Cyril Germain, Michel Lagoguey, Patrick Oppeneau, Philippe Chambon, Corinne Blachier-Poisson, Alain Honnart †, Olivier Schoutteten, Franck Thevenon-Rousseau, Marie-Claire Janailhac-Fritsch

Bernard Auberger, Jean-Marie Baillot d'Estivaux, Evelyne Baraquin, Michèle Beran, Didier Bertrand, Virginie et Patrick Bézier, Michel Germain et Gilbert Bleas, Marie-Cécile Rameau Bosch, Katharina et Jacques Bouhet, Nicole Bouton, Laurent Cabanès, Jacques Cagna, Dominique Cavier, Paul Chancel, Mai et Jean-Marc Chalot Tran, Maureen et Jean-Luc Chatelain, Jean Cheval, Pierre-Olivier Coq, Philippe Crouzet, Marie-Noëlle et Emmanuel de Boisgrollier, Isabelle et Jean de Penguern, Anne et Laurent Diot, Max et Huguette Drapier, Emmanuel Dupuy, Benoît Duthu, Thierry Ehlinger et Marcel Chantôme, Claudette Eleini, Sabine et Patrick Emoré, Anne et Tristan Florenne, Fabienne Greff, Claude Guillier, Isabelle Hillel, Pascal Houzelot, Lauri Hughes, Jean-Marc Introvigne, Emmanuel et Hélène Julien, Sylvie et Frédéric Jumentier, Ann MacDougall et Jules Kaufman, Elizabeth Kehler, Marc Koné, Andrea Labov Clark et Tim Clark, Claire Larroche, Marguerite Laruelle, Ivana Laurent-Hollingshausen, Catherine et Marc Litzler, Cyril Malapert, Bruno Manigaut, Etienne Meignant, Nancy Merritt Asthalter et Richard Asthalter, Geneviève et Roland Meyer, Marie-Aimée Navarro, Maggy Vasseur, Claude Prigent, Pierre Rivière, Nathalie et Jamil Saïarh, Jean-Luc Schilling, Fabienne Schœdler, Marianne Tesler, Martine Tessières, Anne et Laurent Tourres, Gerard Turck, Jaime Valles, Jean-Francois Weill, Jean-Pierre Welsch, les donateurs Mignon et nos donateurs anonymes



## DIRECTION DE LA PUBLICATION

**Louis Langrée**

## RESPONSABLE ÉDITORIALE RÉDACTION ET ICONOGRAPHIE

**Agnès Terrier**

Assistée de Céleste Combes et Savannah Guillon

## SECRÉTAIRE ÉDITORIAL RÉALISATION GRAPHIQUE

**Gabriel Ferrão**

## CRÉATION GRAPHIQUE

**Bronx**

## ILLUSTRATION DE LA COUVERTURE

**Jekaterina Budryte**

## Photographies

[p. 15] Foyer de l'Opéra-Comique  
 © Angelina Alonzi

[pp. 19-42] Photos de Picture a day like this,  
 Festival d'Aix-en-Provence, juillet 2023  
 © Jean-Louis Fernandez

## RÉSERVATION

### TÉLÉPHONE

01 70 23 01 31

### INTERNET

[www.opera-comique.com](http://www.opera-comique.com)

### GUICHET

1, place Boieldieu - 75002 Paris

## Suivez-nous sur



## IMPRESSION

**Alliance Partenaires Graphiques**

## LICENCE E.S.



L-R-21-8858



# N°5



