

SALLE RÉMY PFIMLIN – CONSERVATOIRE DE PARIS

Vendredi 12 mars 2021 – 19h30

Le Tour d'écrou

Orchestre et étudiants du département
des disciplines vocales du
Conservatoire de Paris
Maîtrise de Paris
Alexander Briger
Brigitte Jaques-Wajeman

CONCERT FILMÉ

Concert diffusé le 12 mars 2021 à 19h30
sur conservatoiredeparis.fr où il restera disponible pendant 6 mois
et sur Philharmonie Live où il restera disponible pendant 4 mois.

Concert également diffusé sur les pages Facebook du Conservatoire national
supérieur de musique de Paris et de la Philharmonie de Paris.



**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**



Programme

PROLOGUE	P. 6
SYNOPSIS	P. 7
BENJAMIN BRITTEN ET LA MUSIQUE DU TEXTE, OU LES ENJEUX D'UNE NOUVELLE TRANSFORMÉE	P. 10
SYNOPSIS – D'APRÈS FLORA ET MILES	P. 12
AMBIGUÏTÉ D'INTERPRÉTATION ET DUALITÉ DES PERSONNAGES	P. 16
SYNOPSIS – D'APRÈS PETER QUINT	P. 18
UNE INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ : ENTRETIEN AVEC BRIGITTE JAKUES-WAJEMAN	P. 20
SYNOPSIS – D'APRÈS LA GOUVERNANT	P. 23
BENJAMIN BRITTEN ET LA FRACTURE DES CODES DE L'OPÉRA TRADITIONNEL : ENTRETIEN AVEC ALEXANDER BRIGE	P. 25
LE COMPOSITEUR	P. 30
L'ÉQUIPE ARTISTIQUE	P. 32

Programme

Benjamin Britten

Le Tour d'écrrou

Orchestre du Conservatoire de Paris

Étudiants du département des disciplines vocales du Conservatoire de Paris

CRR de Paris

Thomas Ricart, ténor (le Prologue)

Clarisse Dalles, soprano (la Gouvernante)

Lucie Peyramaure, soprano (Mrs Grose)

Parveen Savart, mezzo-soprano (Miss Jessel)

Léo Vermot Desroches, ténor (Peter Quint)

Clélia Horvat et **Bérénice Arru**, sopranos (Flora, en alternance)

Robinson Hallensleben et **Émile Grizzo**, sopranos (Miles, en alternance)

Alexander Briger, direction

Antoine Petit-Dutaillis, chef assistant

Brigitte Jaques-Wajeman, mise en scène

Raphaëlle Blin, assistante mise en scène

Grégoire Faucheux, scénographie

Nicolas Faucheux, création lumières

Pascale Robin, création costumes

Catherine Saint-Sever, création coiffures et maquillages

Coproduction Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris,
Conservatoire à rayonnement régional de Paris, Philharmonie de Paris.

Ce spectacle est surtitré.

DURÉE DU SPECTACLE : ENVIRON 1H45.

Une fois par an, le Conservatoire national supérieur de musique de Paris propose, en coproduction avec la Philharmonie de Paris, une grande création lyrique qui permet aux étudiants de parfaire l'apprentissage de la scène, mais aussi de les habituer à partager leur art avec le public.

Équipe artistique et distribution

Alexander Briger, *direction musicale*
Antoine Petit-Dutaillis, *chef assistant (élève département écriture, composition et direction d'orchestre)*
Brigitte Jaques-Wajeman, *mise en scène*
Raphaëlle Blin, *assistante mise en scène (élève département musicologie et analyse)*
Grégoire Fauchaux, *scénographe*
Nicolas Fauchaux, *créateur lumières*
Pascale Robin, *création costumes*
Catherine Saint-Sever, *création coiffures et maquillages*

Étudiants du département des disciplines vocales

Thomas Ricart (*le Prologue*)
Clarisse Dalles (*la Gouvernante*)
Lucie Peyramaure (*Mrs Grose*)
Parveen Savart (*Miss Jessel*)
Léo Vermot Desroches (*Peter Quint*)

Élèves du CRR de Paris

Clélia Horvat et Bérénice Arru (*Flora, en alternance*)
Robinson Hallensleben et Émile Grizzo (*Miles, en alternance*)

Orchestre du Conservatoire de Paris (étudiants du département des disciplines classiques et contemporaines)

Noemi Gasparini, *violon solo*
Juyeon Park, *violon II*
Guillaume Flores, *alto*
Fiona Robson, *violoncelle*
Eilidh Saunière, *contrebasse*
Aurélien Picard, *flûte, flûte alto et piccolo*
Sidonie Millot, *hautbois et cor anglais*
Mélanie Haas, *clarinette et clarinette basse*
Camille Rocher, *basson*
Pierre-Louis Dauenhauer, *cor*
Arthur Béchet, *percussions et timbales*
Odile Foulliaron, *harpe*
Guillem Aubry, *piano et célesta*

Chef-fe-s de chant (étudiants de la classe de direction de chant d'Erika Guiomar)

Guillem Aubry, Joseph Birnbaum, Adrienne Dubois, Juliette Journaux et Ayaka Uenomachi

Équipe pédagogique

Gilles Oltz, *chef du département des disciplines vocales*
Pascal Bertin, *chef du département des disciplines vocales par intérim*
Morgane Fauchois-Prado, *chargée des études musicales*

Erika Guiomar, *professeure de direction de chant*
Sophie Decaudaveine, *professeure de diction*
lyrique anglaise
Clément Carpentier, *chef du département*
des disciplines instrumentales classiques
et contemporaines
Yannaël Pasquier, *chef du département écriture,*
composition et direction d'orchestre
Florence Guignolet, *responsable de la filière voix*
(CRR de Paris)

Équipe production et technique

Bénédicte Affholder-Tchamitchian, *responsable du*
service production et apprentissage de la scène
Claire Puzenat, *administratrice de production*
Clémence Genier, *chargée de production*
(Conservatoire de Paris)
Louise Leleux, *chargée de production*
(Philharmonie de Paris)
Nora Meyer, *chargée de production*
(Philharmonie de Paris)
Nadège Włodarczyk, *adjoite à la directrice de*
production (Philharmonie de Paris)
Caroline Leblanc, *chargée de scolarité et de*
production de la Maîtrise de Paris (CRR de Paris)
Pascale Bondu, *régisseuse générale des*
salles publiques
Véronique Barnet, *régisseuse générale de*
la production

Bruno Bescheron, *régisseur lumière*
Yann Divet, *régisseur lumière*
Magid Mahdi, *régisseur plateau*
Fabien Héry, *régisseur général de l'orchestre*
Étienne Borzeix, *régisseur chargé des affectations*
Alice Peyrot, *régisseuse d'orchestre*
Julien Dubois, *responsable du parc instrumental*
Timon Nicolas, *régisseur de scène*
Marius Cailliez, *cintrier*
Johane Escudé, *accessoiriste*
Laura Renaud, *habilleuse*

Équipe du service audiovisuel

Alexis Ling, *responsable du service audiovisuel*
Jean-Christophe Pontiès, *réalisation*
Agnès Demaret, *assistante réalisation, scripte*
Mylène Grau, *conseillère musicale (élève FSMS)*
Geoffroy Duval, Philippe Coutant, *directeurs de*
la photographie
Fabien Leca, Raphaël Devoucoux, Étienne
Monier, Lucille Caillet, *cadre·se·s*
Julien Ferreira, Jean-Marc Araquelian,
chefs électriciens
Jean-Christophe Messonnier, Alice Lemoigne,
Nicolas Thelliez, Paul Alkhallaf, Héroïse Pesson
(élève FSMS), Samantha Sérazin, Lila Leonate,
ingénieur·e·s du son
Arnaud Merlin, *présentateur*

Remerciements : Opéra de Paris (prêt d'accessoires) et Comédie-Française (prêt de costumes et accessoires)

Les textes du programme ont été réalisés par les étudiants de la classe des Métiers de la culture musicale du Conservatoire national supérieur de musique de Paris (professeure : Lucie Kayas).

L'œuvre

Benjamin Britten (1913-1976)

The Turn of the Screw [*Le Tour d'écrou*]

D'après la nouvelle éponyme de Henry James.

Livret : Myfanwy Piper (1911-1997).

Création : le 14 septembre 1954 au Théâtre de La Fenice (Venise).

Effectif : , flûte (jouant aussi flûte alto et piccolo), clarinette (jouant aussi clarinette basse), hautbois (jouant aussi cor anglais) – 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse – percussions – harpe, piano, célesta.

En écho à la structure des interludes de l'opéra, conçus sous forme de thème et variations, le synopsis est proposé comme un thème neutre, puis vu à travers le regard des différents personnages.

Prologue

Je vais vous conter une histoire étrange, que je suis seul à connaître. Son épouvantable horreur n'est comparable à rien au monde. Grâce à Dieu, je ne l'ai pas vécue moi-même, mais j'en détiens le témoignage. Il s'agit d'un manuscrit à l'encre ancienne et désormais pâlie, de la main même d'une femme remarquable qui fut autrefois la gouvernante de ma sœur. J'eus la chance immense, il y a des années, de partager quelque temps avec cette personne. Je l'aimais beaucoup et je suis heureux de pouvoir dire qu'elle m'aimait beaucoup en retour, sans quoi elle ne m'aurait pas conté cette histoire que nul autre n'a jamais entendue.

Cette femme était l'une des filles d'un pauvre curé de campagne et, alors qu'elle avait une vingtaine d'années, elle se rendit en personne à Londres pour répondre à une annonce. Un homme célibataire et dans la fleur de l'âge cherchait une personne pour s'occuper de son neveu et de sa nièce, dont il était le tuteur depuis la mort de leurs parents. Ses affaires

lui prenant tout son temps, il avait envoyé les enfants dans sa maison de campagne, sous la bonne garde d'une vieille intendante.

Investie d'une autorité absolue sur la maison, elle devait ainsi remplacer la précédente gouvernante, dont l'étrange et regrettable décès n'avait laissé d'autre choix que d'inscrire le petit Miles à l'école. Néanmoins, les vacances d'été approchant, elle aurait la charge de veiller aussi bien sur le petit garçon que sur sa sœur Flora. L'homme qui l'engageait lui donna enfin cette principale condition : *ne jamais, et sous aucun prétexte, lui écrire ou le contacter à propos de quoi que ce fût.*

Malgré ce curieux commandement, elle accepta.

Henry James
(Traduction : Léonard Pauly)

Synopsis

ACTE I

Scène 1 – Le Voyage

Assise dans le coche qui la conduit au domaine de Bly (Essex) où elle doit prendre ses fonctions, la Gouvernante est en proie au doute et à l'agitation (« *Nearly there. Very soon I shall know* »).

Scène 2 – L'Accueil

Peu avant l'arrivée de la Gouvernante, Miles et Flora sont au comble de l'excitation (« *Will she be nice?* »). L'intendante, Mrs Grose, essaye de les calmer quand la jeune femme entre (« *You must be Mrs Grose?* »). Les deux enfants entreprennent de lui faire visiter le domaine.

Scène 3 – La Lettre

La visite achevée, Mrs Grose apporte à la Gouvernante une lettre du directeur de l'école (« *Miss! A letter for you!* ») annonçant le renvoi du jeune Miles. La Gouvernante décide de n'en dire mot à personne.

Scène 4 – La Tour

En se promenant dans le jardin (« *How beautiful it is!* »), la Gouvernante aperçoit un étranger au sommet de la tour. À sa disparition, elle est plongée dans le plus grand trouble (« *No! No! Who is it?* »).

Scène 5 – La Fenêtre

Miles et Flora s’amusent dans le hall (« *Tom, Tom, the piper’s son* »). Ils sortent tous les trois se promener et la Gouvernante voit par la fenêtre le même visage aperçu sur la tour. Se décidant à parler de ces apparitions à Mrs Grose (« *Ah! my dear, you look so white and queer!* »), elle apprend l’histoire de Peter Quint et de Miss Jessel, anciens valet et gouvernante. Persuadée que Quint est revenu enlever Miles, elle s’engage à protéger les enfants.

Scène 6 – La Leçon

Alors que Miles et Flora révisent leur leçon de latin (« *Many nouns in – is we find* »), le petit garçon entonne une chanson inconnue (« *Malo, malo, I would rather be* »).

Scène 7 – Le Lac

La Gouvernante et Flora partent en direction du lac (« *O rivers, seas and lakes!* »). Après une brève leçon de géographie, la fillette chantonne une berceuse pour sa poupée. Sur ce, la Gouvernante aperçoit sur l’autre rive une femme que Flora semble ne pas avoir remarquée. Elle est convaincue qu’il s’agit de Miss Jessel (« *Miss Jessel! It was Miss Jessel!* »).

Scène 8 – De nuit

Peter Quint et Miss Jessel sont respectivement à la recherche de Miles et de Flora (« *Miles! Miles! Miles!* »). À mesure que Quint et Miss Jessel leur promettent monts et merveilles, les enfants se rapprochent. Mais les silhouettes s’évanouissent lorsque Mrs Grose et la Gouvernante surgissent enfin pour arracher Miles et Flora à ces sombres influences (« *Mrs Grose! Go to Flora!* »).

ACTE II

Scène 1 – Colloque et Soliloque

Miss Jessel semble reprocher à Peter Quint de l'avoir rappelée à ses côtés (« *Why did you call me from my schoolroom dreams?* »). Il avoue chercher un ami et Miss Jessel affirme avoir également besoin de partager son chagrin. De son côté, la Gouvernante exprime son trouble (« *Lost in my Labyrinth* »).

Scène 2 – Les Cloches

Mrs Grose et les enfants se rendent à l'office, accompagnés par la Gouvernante. Flora et Miles chantonnent de leur côté (« *Oh sing unto them a new song* ») : Mrs Grose s'émerveille de leur innocence tandis que la Gouvernante est persuadée qu'ils profèrent des horreurs. L'intendante l'avise d'écrire enfin au maître. Pour la première fois, Miles parle à la Gouvernante de son souhait de quitter la maison (« *Do you like the bells? I do!* »).

Scène 3 – Miss Jessel

La Gouvernante se rend dans la salle de classe, où elle trouve Miss Jessel (« *She is here!* ») qui menace de s'emparer de l'enfant. La Gouvernante lui ordonne de partir, ce qui la fait disparaître. Elle doit désormais se résoudre à écrire au maître (« *I can't go! I can't!* »).

Scène 4 – La Chambre

La Gouvernante vient dire bonsoir à Miles et le surprend assis sur son lit, tout habillé, chantant cette même comptine (« *Malo, malo, than a naughty boy...* »). Elle l'interroge sur ce qui s'est passé avant son arrivée et l'informe qu'elle a décidé d'écrire à son oncle. Le petit garçon répond par des effronteries et finit par souffler la bougie de la Gouvernante. Une voix se fait entendre (« *So! She has written.* »).

Scène 5 – Quint

Lorsque la Gouvernante sort de la chambre, la voix ordonne à Miles de dérober la lettre (« *Take it!* »). Après avoir hésité, il obéit et emporte le pli dans sa chambre.

Scène 6 – Le Piano

Un peu plus tard, Miles joue du piano sous l'admiration bienveillante de Mrs Grose et de la Gouvernante (« *Oh what a clever boy* »). Elles ne prêtent guère attention à Flora qui en profite pour s'éclipser. Les deux femmes se lancent à sa poursuite dans le parc.

Scène 7 – Flora

Au bord du lac, elles trouvent la petite Flora immobile, le regard perdu dans le vide (« *Flora! There she is!* »). Alors que Miss Jessel apparaît sur l'autre rive, appelant la fillette à la rejoindre, Mrs Grose réprimande Flora pour son imprudence. Cette dernière tient à l'encontre de la Gouvernante les propos les plus hostiles avant d'être emportée à l'intérieur par l'intendante. Seule, la Gouvernante se lamente. (« *Ah, my friends, you have forsaken me!* »)

Scène 8 – Miles

La Gouvernante tente de faire dire à Miles la vérité sur ce qui le hante. Miles révèle qu'il a dérobé la lettre, mais l'apparition de Peter Quint le dissuade d'en dire plus. Sous la pression croissante de la Gouvernante, il finit par s'exclamer « *Peter Quint, you devil!* », provoquant la disparition de Quint. La jeune femme serre contre elle le petit garçon et comprend qu'il est mort dans ses bras.

Léonard Pauly

Benjamin Britten et la musique du texte, ou les enjeux d'une nouvelle transformée

Le Tour d'écrou survient dans l'œuvre de Britten en 1954, alors que celui-ci a obtenu une reconnaissance internationale sans conteste et qu'il a acquis une maîtrise de l'art opératique nourrie des sept opéras le précédant. Britten est ce météore d'un théâtre lyrique anglais aux apparences d'un univers atypique et puissant, sans que celui-ci n'occulte pour autant la part insaisissable de replis et de secrets qui est le ferment de sa personnalité. Britten, enfin, est celui qui se place en parangon du « comment dire » dans l'absolue nécessité de « l'extrême sensibilité » qui, selon lui, sépare l'artiste du commun des mortels.

S'inscrivant dans une histoire, somme toute synthétique, de l'opéra anglais de Purcell à Vaughan Williams, Britten est reconnu comme l'agent d'une transformation majeure et nécessaire à l'orée de la perpétuation du genre. Le compositeur entretient un rapport particulier avec le texte, ce qui l'engage à exploiter un nombre considérable de ressources techniques au fil des dix-sept œuvres lyriques de son catalogue. Cette entrée par le texte nous conduit au plus profond de l'homme, nous permet de dépasser ses apparentes contradictions pour nous interroger sur la mise en œuvre du sensible. Britten entretient un plaisir de la lecture subtile : ses orientations vont des mystères du Moyen Âge à ses compatriotes les plus contemporains tels qu'Auden ou Isherwood, en passant par le romantisme de Rimbaud ou de Hölderlin. De façon générale, il est fasciné par les thématiques du rejet, de la culpabilité et de la solitude. Cette dernière sera particulièrement mise à l'épreuve dans *Le Tour d'écrou*, se conjuguant à l'innocence menacée des enfants. Cette dimension complexe des *topoi* de Britten trouve un écho latent dans les contradictions de sa personnalité à l'égard des conventions de son époque et de son milieu.

Accompagné de la librettiste Myfanwy Piper, Britten tire la substance de son opéra en devenir de la nouvelle homonyme de Henry James. Or, si rien ne semble plus éloigné que la nouvelle d'un livret d'opéra, ce genre constitue cependant une source d'inspiration renouvelée des librettistes, particulièrement accrue au début du xx^e siècle. De nombreux exemples précèdent cette démarche, notamment chez Janáček, Strauss avec *Arabella*, Prokofiev avec *L'Ange de feu*. La rencontre avec l'œuvre de James est d'autant plus évidente à mesure que l'on considère sa dimension de non-dit, de suggestion et son exploitation psychanalytique pré-freudienne. James ne s'autorise aucun relâchement de la tension dramatique, ce qui donne la possibilité de transformer ses récits, pourtant complexes, en opéra. Si le propos s'apparente de loin à la tradition du conte « surnaturel » né au xviii^e siècle en Angleterre, les aspects saillants résident ici dans le conflit auquel se livrent les âmes des protagonistes, plus qu'au caractère fantastique de l'ensemble. Le livret de Piper se résout à quelques adaptations qui définissent les sous-entendus du texte de James, mais l'époque n'appelle plus les mêmes impératifs de réserve et demeure un sentiment partagé d'angoisse et de compassion qui nourrit la réception de l'intrigue.

La mise en perspective de l'art lyrique par la pensée de James continue d'alimenter Britten jusqu'en 1970 avec *Owen Wingrave*, son avant-dernier opéra. Commandé par la Biennale de Venise et créé dans cette même ville en 1954, *Le Tour d'écrou* rencontre

un succès dont les seules ambages sont quelques critiques lors des premières, relatives au parti pris de représenter des fantômes sur scène. La production initiale perdura pendant plus de quinze ans et assura une visibilité internationale à l'opéra. Malgré ses allusions à des sujets que la morale de l'époque réprouvait, *Le Tour d'écrou*, n'a pas été l'objet de scandales majeurs. Peut-être l'œuvre est-elle arrivée à point nommé car, comme le notent certains historiographes, le temps que Britten a mis à s'emparer du sujet de James s'explique peut-être en ce qu'il fallait attendre que le public soit prêt à accepter une telle œuvre. Mais par ailleurs, *Le Tour d'écrou* en revient possiblement au propre parcours personnel du compositeur qui se retrouve confronté à des sujets qui le ramènent à son propre vécu d'enfant abusé et d'homosexuel, mais s'inscrivent dans une voie nouvelle de libération des interdits sociaux dans le drame lyrique.

Hector Cornilleau

Synopsis – d'après Flora et Miles

Flora (journal, extraits – 08/1856)

#1.1 Ça fait depuis quelques jours, Mrs Grose a le front bien soucieux. Je le vois bien, parfois, elle nous regarde d'une façon bizarre. Je crois qu'elle a envie de me parler à propos d'ELLE mais elle n'ose pas. Ou alors elle a peut-être entendu les cris de l'autre nuit, elle aussi. Va savoir ! Va donc savoir !

#1.2 Ça y est ! La dame est arrivée aujourd'hui ! Elle a dit que j'aurai mon lit dans sa chambre. Et moi, je vais lui montrer Bly, je vais lui faire visiter de la cave au grenier, du jardin jusqu'à la tour carrée. Hop, hop, hop ! Vas-y donc ! Vas-y donc !

#1.3 Allons ! *Lavender's blue, diddle diddle, lavender's green*

When I am Queen, diddle diddle, you shall be King

Un bout de bois ! Quelques bouts de bois !

Call up your men, diddle diddle, set them to work, while you and I, diddle diddle...

#1.4 Comment trouver un beau morceau de bois creux ? J'irai voir au lac où il y a des branches d'arbres. Il me faut un bout de bois. Demain, j'irai. J'ai besoin d'un gros bout de bois. Ce soir j'irai au lac pour en trouver. Peut-être que je la verrai, ELLE aussi.

#1.5 Finalement, je n'ai pas pu aller au lac car le temps était trop mauvais. Nous avons attendu à l'intérieur et Miss a dit qu'il avait trop plu, donc on se rendra à l'église pour le service du soir. Ça veut dire qu'il est encore temps de jouer. À cheval ! À cheval ! Je vais t'attraper ! Vas-y donc ! Je vais t'attraper !

#1.6 Bien sûr, les leçons de latin sont très amusantes avec Miss. *Collis, follis...* Mais ce que je préfère, c'est l'histoire. *Ensis, mensis...* Et la géographie, sauf que je n'arrive pas à retenir les massifs et les plans d'eau. *Cumis, glis, lis...* Et moi, ce que je voudrais, c'est aller au bord du lac où on peut trouver de quoi fabriquer ce qu'on veut.

#1.7 Enfin ! Quel plaisir, de s'amuser près du lac ! Miss m'a dit qu'il n'est pas dans mon livre de géographie. *Baltique, caspienne...* Pourtant il est gigantesque ! Il devrait prendre toute la place ! *Adriatique, Égée...* Oh, tiens ! C'est ELLE, oui c'est bien ELLE. Peu importe, voilà ce que je cherchais ! Voyons voir... Miss l'a vue aussi. Bien sûr, elle ne m'en parle pas, elle voudra m'en éloigner. *La Mer rouge, la Mer morte...* Qui donc crie comme ça ?

#1.8 J'en suis presque certaine ! J'ai entendu sa voix qui m'appelait ! Je pourrais la suivre... Mais voilà Mrs Grose, allons il faut la suivre ! Eh bien, tant pis. De toute façon, ELLE a disparu, maintenant... Rentrons, oui, rentrons bien sagement.

#2.1 C'est très gentil, ça, Mrs Grose. Oh, oui. Mais, qu'est-ce que c'est que j'entends ? On dirait des voix, dehors. J'irai bientôt voir ce que c'est.

#2.2 À l'église ! Tous à l'église ! Mrs Grose, que le Seigneur bénisse votre innocence ! Entrons donc à l'église ! Miss reste avec le petit garçon, mais qu'est-ce qu'il va lui faire ?

#2.3 Elle est de plus en plus embêtante, en ce moment. Lors de la dernière leçon, elle nous a fait sortir de la petite classe. Et maintenant, j'entends qu'elle parle toute seule. Qu'est-ce qui lui prend tout à coup ?

#2.4 Ça me revient, maintenant ! J'ai bien entendu, sur le chemin de l'église, elles ont parlé d'écrire une lettre. Je me demande à qui ça peut bien être. C'est décidé, j'irai au lac tout à l'heure.

#2.5 *Pour que je puisse sortir en douce, il faudrait que tu leur joues quelques notes de piano.*

#2.6 Et vas-y donc ! Hop, hop ! Ce qu'il joue bien ! Je ne l'ai jamais entendu jouer aussi bien. Allons, au lac ! Et sagement, encore.

#2.7 C'est ELLE ! Elle me regarde, sans bouger. Je ne vois rien. Elle m'appelle ! Miss est là, maintenant. Est-ce qu'elle LA voit ? Mais il n'y a rien. ELLE m'appelle, elle veut que je vienne auprès d'elle. Je ne vois rien ni personne. Miss m'a dit que j'avais vu, que je savais. Je l'ai regardée droit dans les yeux...

#2.8 Mrs Grose, bénie soit-elle, a préparé mes paquets. Nous partons enfin ! La voiture passera bientôt le portail. À cheval ! À cheval ! Et vas-y donc !

Miles (journal, reconstitution à partir de fragments – 08/1856)

Renvoyé, ils ont dit que j'étais renvoyé. Le directeur a entendu des choses, des choses que j'ai dites. *Ils* lui ont répété les choses que j'ai dites. Je n'ai pas parlé à tout le monde. Je ne me souviens plus de leurs noms. Ils ont dû le répéter à ceux qu'ils aiment bien. Je ne pensais pas qu'ils le diraient aux maîtres. Je ne pensais pas.

C'est aujourd'hui ! Aujourd'hui qu'elle arrive ! Nous allons bien nous amuser, j'espère qu'on va s'amuser ! Bien sûr, en voilà des courbettes, en veux-tu en voilà !

Pendant que les adultes discutent, il n'y a rien de mieux que de jouer sagement !

Lavender's blue, diddle diddle, lavender's green

When I am King, diddle diddle, you shall be Queen

Call up your men, diddle diddle, set them to work, while you and I, diddle diddle.

C'est bien dommage que je ne puisse pas retourner à l'école. J'en parlerai à Miss bientôt.

Vite, à la fenêtre ! J'en étais sûr, elle est sortie se promener du côté de la tour carrée. La tour, qu'est-ce qui se passe à la tour ? Tiens tiens, elle est immobile, elle regarde vers les créneaux. Elle a vu quelque chose ?

Tant pis ! Nous irons plus tard à l'église. À présent, c'est l'heure de s'amuser ! Hue, dia ! Attrape-moi, si tu peux ! Vilain, vilain ! Maintenant, Mrs Grose discute avec Miss à côté de la fenêtre. Qu'est-ce qu'elles peuvent bien se raconter ?

Les leçons de latin sont les plus divertissantes, car il y a plein de mots à apprendre ! *Amnis, crinis, follis, orbis...* Bien sûr, je préfère *piscis* et *torris...* Je préfère être perché sur un pommier... *Cucumis, lapidis, canalis...* Qu'être un vilain garçon dans le malheur. *Malo, malo, malo...*

Malo, malo... Malin ! Je suis malin, pendant qu'elles sont au lac toutes les deux, je vais finir mon livre. Et quand j'aurai fini mon livre, elles verront !

Il est revenu me trouver ! Je me suis glissé dans le jardin sans me faire remarquer, sans me faire remarquer. Il m'a promis de partager avec moi ses secrets. Oui, ses secrets ! Mais voilà Miss qui court après moi. Elle a bien vu, que j'étais vilain ! Elle l'a vu ! Par malheur, lui disparaissait en même temps... Eh bien, à la maison, à la maison !

J'entends sa voix dehors. Pourquoi est-il revenu ?

Je sais que Miss sait tout. Elle a compris qu'il était là pour moi. Elle veut qu'on en parle, mais moi, je veux retourner à l'école. Bien sûr, j'aime les cloches de l'église, mais je veux partir d'ici. Je veux partir d'ici, je veux retourner à l'école. Elle n'a pas cru que j'étais un vilain garçon, non ! Je lui ai montré, et quand je voudrai je lui montrerai encore !

Malo, malo, malo... Je l'ai vue, je l'ai vu écrire une lettre. Elle écrit au maître, c'est certain. C'est certain ! Que faire ?

Malo, malo... Elle me l'a dit, elle me l'a dit. Elle a écrit au maître, elle l'a fait. Moi je n'arrive pas à dormir, je pense, je pense et je ne dors pas. Je me demande ce qu'elle lui dit dans cette lettre. Oh, je me demande. Mais ! Il est encore là ! Je ne dois pas échouer, non, je ne peux pas. Allons, prenons tout notre souffle, en avant !

Juste là, elle est juste là sur le bureau... Prendra, prendra pas ? ...

Miss a trouvé mon comportement « exemplaire » ces derniers temps ! J'ai essayé de lui expliquer : *Les vrais chevaliers dont on aime lire les aventures ne poussent jamais leur avantage trop loin.* Elle arrêtera peut-être de m'espionner sans arrêt... Alors, en avant, et en mesure ! Quel triomphe !

Attire-les dans le jardin, vas-y donc, pendant que je m'en vais le voir du côté de la tour.

Mrs Grose est enfin partie avec la petite Flora. Nous sommes seuls, tous les trois à présent. Oui, bien seuls. Elle veut que je lui parle, elle veut que je lui dise tout. Mais il est là aussi ! Il est descendu de la tour pour venir me chercher ! Que s'est-il passé ? Que s'est-il passé à l'école ! Non, rien ! Je n'ai rien volé ! Miss Jessel ? Non, non, ce n'est pas elle ! C'est lui ! *Peter Quint, espèce de démon !*

Malo, malo, I would rather be...

Malo, malo, than a naughty boy...

Léonard Pauly

Ambiguïté d'interprétation et dualité des personnages

La nouvelle de James est généralement interprétée de deux façons. Pour les uns, il s'agit d'un conte surnaturel dans la tradition d'Edgar Poe, où deux spectres viennent hanter les occupants d'une maison et les poussent à choisir entre le Bien et le Mal. Pour les autres, elle est bien plus symbolique, influencée peut-être par le frère psychologue de l'auteur, et toute l'histoire n'est que la projection des fantasmes et refoulements de la Gouvernante. De telles divergences sont générées par le style du récit, basé sur le non-dit : quelle est précisément cette innocence perdue dont on nous parle ? les enfants ont-ils été victimes d'actes

pédocriminels de la part des fantômes avant leur mort ? L'œuvre est-elle une métaphore des fantasmes de la Gouvernante projetés en la figure de Peter Quint, inexprimables dans la société puritaine de l'Angleterre victorienne ? Tout est suggéré mais rien n'est résolu.

Du fait de son essence musicale et scénique, l'opéra ne peut s'appuyer sur les mêmes ressorts que le roman et les auteurs ont donc été contraints d'être plus explicites, sans que cela ne réduise pour autant la richesse des interprétations. Dans *Le Tour d'écrou*, la musique est constituée de motifs qui caractérisent les personnages et leurs émotions, et dont le compositeur se sert afin d'illustrer la dualité entre l'innocence et la corruption associée aux enfants. Miles et Flora sont au départ caractérisés par des chansonnettes et autres comptines – comme « *Lavender's blue* » (Lavande bleue) pendant la scène de la mettre ou « *Tom the piper's son* » (Tom le fils du joueur de pipeau) à la fenêtre dans le premier acte – qu'ils chantent à l'unisson ou en canon. Cependant, les chansons deviennent rapidement irrévérencieuses, lors de la leçon de latin à laquelle ils assistent, voire blasphématoires lorsqu'ils parodient un bénédicité pendant la scène des cloches au deuxième acte. Lorsque Flora chante sa berceuse à sa poupée « *Go to sleep my dolly dear* » au bord du lac dans le premier acte, la Gouvernante s'assoupit, permettant à Miss Jessel de faire son apparition, et l'on peut mettre en doute les intentions de la fillette, peut-être déjà sous l'emprise maléfique du spectre féminin. De même, l'on peut avoir le sentiment que Miles est influencé par Peter Quint lorsqu'il envoûte et trompe la vigilance des adultes lors de la scène du piano au second acte, cet instrument étant très proche du célesta qui annonce le spectre lorsqu'il cherche à posséder Miles.

Cependant, Britten va encore plus loin et laisse entrevoir la possibilité d'une lecture psychanalytique de l'œuvre en rapprochant musicalement la Gouvernante, personnage *a priori* bienveillant par excellence, de son antagoniste masculin. Ainsi, le motif bref et obsessionnel représentant l'anxiété de la jeune femme « *Who is it? Who?* » est très proche de celui chanté par Quint lorsqu'il se sent menacé au second acte (« *What has she written? What does she know?* ») Encore plus surprenant, les premiers doutes de la Gouvernante dans l'opéra « *Why did I come ?* » et la vocalise de Peter Quint « *Miles* » sont chantés sur la même mélodie ! Enfin, dans le finale, après que le garçonnet a enfin consenti à nommer le spectre, les deux personnages réagissent à l'unisson « *Ah, Miles! you are saved...* » pour la Gouvernante et « *Ah, Miles! we have failed...* » pour Quint, ce qui n'est pas sans rappeler le colloque du début du second acte au cours duquel le

personnage scellait son pacte avec Miss Jessel. Les bonnes intentions de la Gouvernante – qui souhaite sauver l’enfant à tout prix – ne seraient-elles pas finalement aussi néfastes que celles de Quint, dont elle pourrait être le double féminin, tout autant que Miss Jessel ? Si le non-dit n’est pas reproduit en musique par Britten, l’ambiguïté n’en est pas moins prégnante, générée par la dualité Bien/Mal des personnages.

Sur le plan scénique, la librettiste Myfanwy Piper a disséminé des indications précises dans la partition, donnant un cadre à la perception des fantômes par les autres personnages. Selon les didascalies, Quint et Jessel sont *vus* par la Gouvernante, mais elle ne les *entend* pas car seuls les enfants ont cette capacité. Quant à savoir si Miles et Flora peuvent voir ces êtres maléfiques, ces derniers chantent toujours *Unseen* – littéralement : *non vus* – en leur présence, de même qu’en celle de Mrs Grose. Les spectres sont-ils invisibles ou se cachent-ils ? Là encore, la solution n’est pas donnée, et c’est à la mise en scène de livrer au public son interprétation !

Clara Muller

Synopsis – d’après Peter Quint

La rumeur se propage, le galop des coursiers fait crisser de grandes roues sur les graviers. Ce soir viendra une âme nouvelle et dépossédée. Me ravir ce qui est à moi. Mais ils sont à moi. Il est à moi !

Dans l’escalier, des voix. Des bruits de pas, légers. Est-ce là mon compagnon qui me vient trouver enfin ? Mon jeune et docile compagnon. Mais non, ce sont les charmants babillages d’une petite fille. Cachons-nous pour l’instant.

Un pli pour la nouvelle gouvernante. Une missive lancée des plus hauts lieux de l’école de mon jeune ami. Il en a trop dit, ou pas assez. Trop, ou pas assez.

Il ne fait pas encore nuit. Du haut de la tour on peut voir le parc immense. La voilà, la voilà qui se promène d’un bon pas. Je ne voudrais pas l’effrayer. Mais elle m’a vu. Vu.

Vite, cachons-nous, ce n'est pas encore le moment. J'observerai mieux mon compagnon par la fenêtre de la maison.

D'ici l'on voit leurs jeux d'enfants. Mais il ne me remarque pas encore. Il joue dans la grande salle. Attention, elle vient. Quel effroi, quelle pâleur de mort. Un visage à faire peur. Tant pis, je me retire.

Mon amie, mon amie qui demeurez au plus profond des abysses. N'entendez-vous pas ? N'entendez-vous pas la charmante progéniture ? La salle de classe est en effervescence : fusent les réponses, fusent les questions. Latin, histoire, géographie. Vos droits, reprenez donc vos droits.

Le lac s'est ouvert. Elle est revenue comme moi. Je ne suis plus seul, à présent.

Enfin, je l'ai retrouvé. Il est sorti de la maison. Son regard est un défi lancé au loin dans le parc. Il voulait leur montrer. Par malheur, voilà la nouvelle gouvernante. Qu'importe, il finira bien par me suivre. Il est mon compagnon.

Mon amie, sortie des profondeurs. Non, ce n'est pas vous. Je cherche. Je cherche un ami. Son corps est agile. Son esprit aiguisé. Sa soumission augmentera mon pouvoir.

La maison est déserte. Déserte. Le murmure du vent apporte jusqu'aux couloirs de la tour les échos des chants enfantins. *Ô Mrs Grose, loué soit le Seigneur : puisse-t-elle n'être jamais maudite.* Dans un instant, les âmes terriennes et silencieuses surgiront d'entre les morts.

Ma tête est lourde. Je repense à la pente glacée sur le chemin de la ville.

Des voix dans la chambre. L'instant fatidique approche. La lettre. *La lettre.* Dans un souffle la nuit tombera à nouveau.

Rien de plus facile. Elle est sur le bureau. Prends-la.

Douce musique, agile et soluble aux accents délicats. Vogue au gré du vent, suaire immaculé.

Doucement, je m'approcherai encore. C'est dans ces murs qu'il se livrera. C'est sous les yeux de son institutrice que je l'enlèverai.

Approchons-nous. Silence. Silence, toi, mon compagnon. Ne trahis pas notre secret. Vois son visage, elle est la folie même. Ne me trahis pas. *Ne me nomme pas.*

Léonard Pauly

Une inquiétante étrangeté : entretien avec Brigitte Jaques-Wajeman

En tant que metteuse en scène, vous avez souvent œuvré pour le théâtre et, dans une moindre mesure, pour l'opéra avec notamment *Faisons un opéra* de Benjamin Britten.

Quelle est votre conception de ces deux genres ? Impliquent-ils des approches différentes ?

Il me semble que depuis quelques décennies, la mise en scène a renouvelé l'approche de l'opéra. Elle lui a donné une théâtralité nouvelle et lui a fait bénéficier de ses recherches les plus avancées. Cet intérêt des metteurs en scène de théâtre pour l'opéra lui a permis de retrouver sa place dans le monde de l'art contemporain. Pour ce qui me concerne, j'aborde le travail de mise en scène de la même façon, au théâtre comme à l'opéra.

Ce qui m'a frappée dans *Le Tour d'écrou* c'est l'équilibre remarquable entre le livret magnifiquement écrit et la musique, qui ouvre à chaque séquence, une nouvelle perspective sur la situation et les personnages. La grâce et la terreur devant l'inconnu, le mystère de ce qui arrive à la Gouvernante ainsi qu'aux enfants dont elle a la charge, tout ce qui fait la singularité de cette histoire est porté par la musique, qui donne à entendre l'extraordinaire subtilité du texte.

Quelle empreinte Antoine Vitez, avec qui vous avez étudié, a-t-il laissée sur votre démarche artistique ?

Antoine Vitez a été pour moi un maître et un ami. Ce qui m'a sans doute le plus marquée, c'est son extrême attention à l'acteur, à son art, à sa singularité, à la puissance imaginaire de la langue, à l'interprétation libre et inventive des œuvres.

Dans quelles circonstances vous êtes-vous attelée à la mise en scène du *Tour d'écrou* et quelles ont été vos motivations originelles ?

La mise en scène m'a été proposée par le Conservatoire national de musique et de danse de Paris et la Philharmonie. Je connaissais la nouvelle de James que j'admirais depuis longtemps et j'ai été séduite par la proposition. La pandémie liée au COVID-19 est ensuite arrivée avec son cortège d'obligations et d'interdictions. L'obligation de chanter à deux mètres de la fosse d'orchestre, à deux mètres de ses partenaires, l'interdiction de se toucher. C'est un terrible défi. Il faut constamment imaginer des mouvements signifiants pour remplacer la proximité des protagonistes qu'exigerait l'œuvre si on la mettait en scène en temps normal ! Mais ces contraintes ont permis parfois, grâce au concours des chanteurs, quelques inventions scéniques intéressantes.

Comment avez-vous appréhendé le travail dans cette atmosphère si singulière et ambiguë convoquant à la fois mysticisme et ésotérisme ?

L'opéra raconte une histoire qui touche à des émotions, à des fantômes indicibles. Nous sommes dans un espace psychique où surgissent par bribes les fragments d'une histoire terrible qui conduit à la mort d'un enfant. Eros et Thanatos, le désir et la mort rôdent dans l'œuvre, et il m'a semblé que la perte, et plus encore la destruction de l'innocence, étaient le sujet de l'opéra.

Le spectateur se situe entre le réel et l'inconscient des personnages. Que comprendre de cette ambiguïté traitée bien différemment dans la nouvelle de Henry James et dans le livret du *Tour d'écrou* ?

Britten a gardé de la nouvelle de Henry James son caractère fascinant, insaisissable et bouleversant. Cependant, à la différence de James, Britten montre comment se conjuguent le désir des corrupteurs, qu'il fait s'exprimer, et celui des enfants qu'ils séduisent. Le texte et la musique révèlent la violence de leur désir, fait de l'envie de jouir des enfants et de les détruire. Les enfants rêvent et trouvent du plaisir en leur compagnie, mais on découvre peu à peu leur malaise, et particulièrement l'angoisse de Miles, le jeune garçon, déchiré entre la conscience du malheur dans lequel il est engagé et qui le conduit à mentir et voler, et le secret auquel il est tenu. La voix pure du jeune garçon, qui n'a pas encore subi de mue et qui répond à celle du séducteur, fait trembler d'effroi.

Vous avez enseigné à l'École nationale supérieur des arts et techniques du théâtre. Quel rapport entretenez-vous avec ces pratiques pédagogiques dans la mise en scène du *Tour d'érou* ? Quelle approche avez-vous quant à la présence d'enfants sur scène ?

Dans cette œuvre, les enfants ont un rôle considérable. Certains sont plus acteurs que d'autres et comprennent vite la situation. Je n'ai pas de méthode spécifique, sinon peut-être de demander sans relâche aux chanteurs de faire entendre ce qui se joue dans le texte, même au plus fort du chant. Cela devient magnifique lorsqu'on entend la force des mots qui sont d'autant plus importants qu'ils cachent de terribles secrets.

De quelle manière vous êtes-vous attachée au traitement de la structure en thème et variations suggérée par Benjamin Britten ? Qu'est-ce que cela évoque dans votre esprit en termes de mise en scène ?

L'œuvre se présente en deux actes de huit séquences séparées elles-mêmes par des variations plus ou moins longues. Chaque séquence a un titre et un thème principal qui vient s'ajouter au suspense initial. Avec mon éclairagiste, Nicolas Fauchoux, nous avons opté pour des lumières contrastées à chaque séquence. Entre chaque séquence, la scène est plongée dans une pénombre qui accompagne les variations, et qui permet les changements d'accessoires.

Les tableaux d'Edvard Munch et de Léon Spilliaert ont-ils contribué à orienter vos choix ? Si oui, sur quels plans ?

L'atmosphère surnaturelle de l'opéra nous a conduits, Grégoire Fauchoux, le scénographe, et moi-même, à imaginer un lieu surgi des profondeurs de la mémoire, de l'inconscient. Nous avons délaissé le cadre réaliste où les événements sont censés se dérouler et avons mis l'accent sur l'inquiétante étrangeté du récit, où morts et vivants se côtoient presque indifférenciés. Nous avons imaginé un espace désolé, presque vide, baigné de mélancolie et d'angoisse, qu'évoquent si bien les tableaux de Léon Spilliaert et d'Edvard Munch, qui nous ont inspirés.

Propos recueillis par *Ségolène Perraud*

Synopsis – d’après la Gouvernante

Déposition de madame La Gouvernante
Springfield Hall, Chelmsford, Essex – 22 septembre 1856

Après ma rencontre avec le tuteur, je me rappelle avoir connu deux jours affreux, ballotée par des sentiments tour à tour agréables et désagréables, plongée dans le doute et persuadée d’avoir commis une erreur en acceptant l’emploi.

En arrivant aux portes de Bly, je me souviens avoir été accueillie par une femme aux manières exquises. Cependant, ma joie fut quelque peu assombrie par la lettre que je reçus de l’école du jeune Miles.

Alors que je m’efforçais de distraire ces fâcheuses pensées par une promenade dans le jardin, je m’avisai de ce que ma situation était tout de même très enviable. Tout à coup, je distinguai au sommet de la grande tour carrée la silhouette d’un étranger. Je fus frappée par sa beauté, mais j’eus à peine le temps de le détailler du regard qu’il avait tourné les talons le long des créneaux pour disparaître.

Je n’en parlai pas immédiatement à Mrs Grose, supposant qu’il pouvait s’agir d’un des serviteurs qui travaillaient dans l’ombre des murs de Bly. Mais au moment de partir tous les quatre pour le service du soir, l’apparition se reproduisit.

Nous avions prévu, Flora et moi, de flâner un peu aux abords du lac. Pour un motif quelconque, son frère était resté à l’intérieur. Il souhaitait lire, ou étudier, je ne m’en souviens plus précisément. C’est alors que je l’ai vue, elle, qui se tenait immobile à quelques pas de nous. Ma chère petite s’amusait bien sagement avec sa poupée. Soudain, on entendit l’appel de Miles au loin.

La suite, jusqu’à ce que je retrouve le pauvre Miles plus loin, au milieu du parc, je ne m’en souviens guère. Mais je n’oublierai jamais les mots que j’entendis de sa propre bouche en rentrant à la maison. Aujourd’hui encore, je ne sais si ma pauvre Flora avait pu voir l’apparition au bord du lac, mais je me rappelle avoir pensé ceci : *Nous sommes unis*

dans ce danger. Je suis ici pour protéger ces petites créatures, les plus adorables et les plus endeuillées au monde.

En entrant dans la salle de classe – qui me servait également de bureau –, je la vis à nouveau. Elle m’attendait là où je ne l’attendais pas encore. Elle voulait Flora et, dès lors, je sus que je devrais affronter l’horreur et l’indécence de ces maudits personnages, et j’étais convaincue qu’il me fallait écrire au maître.

Le soir, en passant dans la chambre de Miles, je constatai qu’il n’était pas au lit. La lettre était en bas, dans la salle de classe. Soudain, ma bougie s’éteignit. Je n’eus même pas le temps de comprendre comment, que mon jeune garçon avait disparu. Il allait certainement dérober la lettre.

Lorsque je me réveillai, Flora avait disparu. Je me ruai hors de la maison, suivie par l’intendante, et je vis la petite fille sagement postée au milieu du jardin. Son incomparable beauté enfantine avait disparu et son regard ne traduisait plus que la dureté et la réprobation. Elle m’avait *abandonnée*.

À présent, j’étais seule face aux éléments, en quelque sorte. Au fil du temps passé avec Miles, j’essayais de lui faire nommer *le fantôme* qui le poursuivait. Un soir, Peter Quint nous apparut ; j’étais convaincue que Miles l’avait vu. A-t-il fini par prononcer son nom ? L’instant d’après, en serrant très fort contre moi ce fragile corps d’enfant, je vis qu’enfin le jour était levé.

Léonard Pauly

Benjamin Britten et la fracture des codes de l'opéra traditionnel : entretien avec Alexander Briger

Le Tour d'écrou (*The Turn of the Screw*) de Henry James est souvent considéré comme « la meilleure histoire de fantômes dans le monde » (Rebecca West). Dès sa parution en 1898, cette œuvre est rapidement sortie du cadre purement littéraire pour servir d'intrigue à des productions théâtrales ou cinématographiques et, bien évidemment, devenir un sujet d'opéra pour le compositeur Benjamin Britten. Un sujet mystérieux comme celui-ci n'est pourtant pas si commun dans le monde de l'opéra, mis à part l'opéra-comique *La Dame blanche* de Boieldieu (livret d'Eugène Scribe d'après Walter Scott, 1825).

Les attributs principaux des histoires de fantômes (comme un château hanté, les apparitions fantastiques et les coups de théâtre) sont parfaitement explorés par Benjamin Britten qui y retrouve la thématique de l'enfance qui lui est si proche. Évoluant dans un cadre sombre, les personnages d'enfants renforcent davantage l'horreur et l'effroi. Mais qu'en est-il de la musique ? Avec le chef australien Alexander Briger nous avons parlé de l'ambiguïté musicale qui s'inscrit dans la volonté de Henry James de créer un « jeu d'esprit ».

Comment Benjamin Britten s'est-il approprié ce sujet exceptionnel et comment a-t-il réussi à y intégrer les éléments personnels relevant de son propre style d'écriture ? De quelle manière cet opéra s'éloigne-t-il des stéréotypes dramatiques liés au genre et à la répartition des rôles ?

Cet opéra est le revers de ce qui est habituellement perçu comme « normal ». Par exemple, l'intervalle principal de l'opéra est une quarte qui est normalement un intervalle joyeux, notamment dans la musique de Mahler. Cependant, Britten l'utilise pour représenter le doute et l'inquiétude de la Gouvernante. Aussi, l'utilisation de l'intervalle de quarte coïncide avec des phrases clés, par exemple lorsque Miles chante « *I am bad* » (fin de l'acte I) sur une série de quartes, ou lorsque la Gouvernante chante « *They are lost* » (fin de la scène 7). À la fin de l'opéra, lorsque la Gouvernante croit que Miles est sauvé, la quarte devient joyeuse mais c'est de nouveau faux. Ainsi, la quarte descend vers l'enfer. Le même jeu de miroirs déformants est obtenu dans les voix et dans l'instrumentation. En cela, les deux fantômes sont très intéressants. Dans le monde verdien et puccinien, un ténor (rôle de Quint) est héroïque et viril. Nous nous attendons aussi à ce que la voix d'homme soit plus grave que celle de femme. Et ici ? C'est tout le contraire. Quint a une

voix aiguë, séductrice, il est accompagné par des instruments de tessiture haute comme le célesta, le glockenspiel, la harpe.

Avec le personnage de Miss Jessel, Britten continue de s'amuser avec le renversement des stéréotypes. Elle chante dans une tessiture grave et est accompagnée par des instruments graves comme le gong ou la contrebasse. Sa partie vocale n'est pas du tout lyrique mais atonale et distordue. Miss Jessel chante « *Flora* » d'une manière déformée, comme si elle torturait l'enfant.

Beaucoup d'autres exemples sont également à mentionner : l'utilisation de la nature, notamment des oiseaux qui deviennent un symbole négatif représentant la terreur et la corruption. La berceuse de *Flora*, très étrange, ou le *bénédictité* (acte II) qui n'est pas du tout céleste mais plutôt distordu et maléfique. Rien n'est comme cela devrait être ! À la fin de cette section, aucun des accords n'est à sa place, tout est mauvais et pervers. Comme vous pouvez le voir, tout est à l'opposé de nos attentes, le revers de ce qui est « normal ». Nous pourrions dire que Britten est en train de faire avec nous des jeux d'esprits ! Mais c'est ainsi qu'il réussit véritablement à représenter les fantômes, l'enfer et le mal.

L'opéra *Le Tour d'érou* renouvelle considérablement le genre de l'opéra, plutôt délaissé après les derniers exemples du genre de Richard Strauss et d'Alban Berg. Cependant, les productions de Britten n'annoncent pas encore les productions modernes des compositrices comme Kaija Saariaho. Britten propose alors une tout autre version d'opéra qui s'inscrit dans la volonté du renouvellement de la musique britannique. Pouvons-nous qualifier cet opéra de *british* ?

Musicalement parlant, cette œuvre n'est pas tout à fait *british* et n'évoque pas l'engagement national. Britten reste cependant tout à fait lui-même avec cet opéra. Tout comme dans le cas de Janáček, la musique de Britten est très singulière. Par exemple, son langage harmonique ne ressemble à aucun autre.

Comme on le remarque dès le prologue déclamé sur de la musique, cet opéra parlé-chanté ne contient pas d'airs conventionnels. Quelles exigences cet ouvrage peut-il constituer pour les chanteurs ?

Même les opéras de chambre comme *Le Viol de Lucrece* ou *Le Songe d'une nuit d'été* en ont d'avantage ! Cependant, *Le Tour d'érou* est extrêmement difficile à chanter, notamment les rôles d'enfants qui nécessitent une technique solide, un bon sens du rythme, une puissance vocale et une bonne diction. Par ailleurs, les enfants doivent incarner des

caractères profonds et étranges. Miles est possédé mais aussi introverti et mélancolique ; Flora a l'air d'être gentille mais devient si méchante et maléfique envers la gouvernante. Tous ces attributs caractéristiques doivent être incarnés par des enfants de 12-13 ans, c'est pourquoi le rôle de Flora est souvent chanté par une adulte.

Le rôle de Quint, écrit spécialement pour le compagnon de Britten, Peter Pears, est aigu et peut être assez léger, doux, « oriental » et séducteur, tandis que celui de Miss Jessel est particulièrement grave, distordu, atonal, presque celui d'une contralto. Ces attributs font partie de l'ambiguïté de l'opéra et sont difficiles à être incarnés et assumés par des chanteurs.

Quant à la Gouvernante, son rôle intègre des émotions très humaines et communes : l'inquiétude, la peur, l'excitation, la joie, la panique, l'impuissance, le courage, le plaisir, la paix, la douleur etc. La musique qui l'accompagne est luxuriante, nocturne et en même temps cernée par l'agitation et la peur. Dans l'air de la Gouvernante, notez l'accompagnement du basson sur les instruments à cordes sans vibrato. Nous entendons également l'appel des oiseaux dans le crépuscule tandis que la harpe et les timbales représentent sa peur.

Selon vous, qu'apporte à l'opéra une formation de chambre de treize instrumentistes ?

La formation de chambre est une marque de fabrique de Britten et l'instrumentation spécifique renforce l'ambiguïté de l'œuvre, notamment dans le renversement des symboles. Par exemple, Britten choisit le célesta pour illustrer l'apparition des fantômes, alors que cet instrument est d'habitude réservé pour représenter le paradis. Il utilise également un gong de gamelan afin d'introduire chaque apparition de Miss Jessel, tandis que la gamme pentatonique représente l'enfer. Il est intéressant d'observer comment Britten, avec seulement treize instrumentistes souvent utilisés comme solistes, arrive à les faire sonner comme un orchestre mahlérien !

Quelle place laissez-vous à l'interprétation individuelle de chaque chanteur ?

Comme dans tous les opéras, les chanteurs contribuent énormément à l'interprétation et à l'exécution de l'opéra. C'est cela, faire de la musique ensemble. Le pire, cependant, c'est lorsqu'un chef d'orchestre n'a rien à dire aux interprètes. C'est un échange : les chanteurs ont, comme moi, leurs propres idées sur l'interprétation. Lors des répétitions, nous essayons de les transmettre. En fin de compte, cela devient une collaboration qui nous permet d'assembler le meilleur de nous-mêmes.

Aviez-vous déjà eu l'occasion de diriger *Le Tour d'érou* ? Si non, comment appréhendez-vous une nouvelle partition ? Quelles sont vos méthodes de travail ? Si oui, comment revenez-vous vers une œuvre déjà abordée auparavant ?

Je n'ai pas dirigé cet opéra auparavant, mais je le connais parfaitement. J'ai par ailleurs dirigé beaucoup d'autres opéras de Britten. Mon approche est toujours la même : je prends le temps pour apprendre et pour assimiler la partition. Ensuite, je commence à la regarder à la loupe : la musique et l'histoire, son tempo, son phrasé, ensuite les parties vocales et l'instrumentation.

Comment s'est déroulé le travail avec la metteuse en scène, les chanteurs et les musiciens à distance et dans ce contexte de crise sanitaire ?

On finit par s'habituer au travail à distance ! Le problème consiste surtout à bien distancier les chanteurs (surtout les enfants !) les uns des autres pendant les répétitions, ce qui empêche également une bonne émission du son et un bon équilibre. Cependant, le plus difficile est généralement l'orchestre. Heureusement, la formation de chambre de Britten nous facilite bien la tâche. Beaucoup de compagnies doivent réadapter les opéras de grande envergure pour de plus petites formations. Je me demande si cela deviendra une norme, et pour combien de temps.

La tâche la plus difficile revient principalement aux metteurs en scène car ils doivent construire une production intime alors que les chanteurs ne peuvent pas se rapprocher ou même se faire passer des objets avant qu'ils soient désinfectés. C'est très difficile !

Comment aborder cette œuvre et comment l'écouter lorsque l'on est plus familier de l'univers de Verdi, par exemple ?

Je pense réellement que ce type d'opéras est plus proche du public d'aujourd'hui que ce qu'on pense, car le monde dans lequel nous vivons est devenu une sorte de film télévisé très étrange. À mon avis, les histoires mises en musique par Verdi, Mozart, Bellini ou encore Wagner moins actuelles, surtout pour les jeunes, notamment par leur côté « débordant » et situé dans un autre temps. Même si nous ne croyons pas aux fantômes, l'opéra de Britten nous rapproche de sujets sensibles comme l'enlèvement et les abus commis sur les enfants. Tout comme dans les opéras de Janáček, je trouve que cette réalité perçante est beaucoup plus actuelle et donc plus vraie pour le public d'aujourd'hui.

Votre moment préféré de l'œuvre ?

L'air de la Gouvernante « *How beautiful it is* » avec ses harmonies luxueuses et son *legato* flamboyant, accompagné par les appels des oiseaux, ou encore la scène entre Miles et la Gouvernante dans la chambre à coucher, avec son orchestration dépouillée et la conversation entre un enfant et une adulte, accompagnée par une harpe. C'est à la fois étrange et magique.

Votre personnage favori dans l'opéra ?

La Gouvernante. J'adore ses différentes humeurs et la manière dont elles sont traduites par l'orchestre et la musique.

L'opéra du xx^e siècle en trois mots ?

Ma période préférée !

Votre opéra préféré de Benjamin Britten ?

Peter Grimes. Sinon *Le Songe d'une nuit d'été* si nous restons dans le cadre de l'opéra de chambre.

Pour terminer sur une note mystérieuse et fantomatique : *Le Fantôme de l'opéra* ou le film *Les Autres (The Others)* avec l'Australienne Nicole Kidman ?

The Others !

Propos recueillis et traduits de l'anglais par *Gabriele Slizyte*

Le compositeur Benjamin Britten

Toute la vie, et une grande partie de l'œuvre de Britten, semblent rattachées aux bords de mer britanniques, à leur poésie sévère et grise. Né un 22 novembre à Lowestoft, petit village sur la côte du Suffolk, ce fils d'un dentiste a dû ses premières émotions musicales à sa mère, bonne chanteuse amateur. Son enfance a été assombrie par la violence que lui a infligée un maître d'école pédocriminel ; le thème de l'innocence bafouée est très récurrent dans la production de Britten (opéras *Peter Grimes*, *Le Viol de Lucrèce*, *Le Tour d'écrou*). Dès 11 ans, le jeune garçon rencontre Frank Bridge, son maître de composition le plus marquant, dont il sera l'unique élève : l'esprit très ouvert de Bridge permet à Britten de trouver rapidement son langage tonal élargi, aux lignes fermes mais pleines de charme. Hommage sera rendu au maître dans les *Variations sur un thème de Bridge op. 10* (1937). Au Royal College of Music (le Conservatoire anglais) Britten s'ennuie ; il se documente de son côté, admire Mahler et Berg. Il remporte un premier succès avec la *Simple Symphony* (1934) puis est engagé dans une succursale de la Poste, pour composer des musiques de documentaires. Astreint à l'expressivité dans un temps minuté et des effectifs réduits, il acquiert un tour de main qui lui sera très utile, notamment dans ses opéras « de chambre ». Dans ce milieu, il rencontre des intellectuels originaux et bohèmes, et

fait la connaissance de son futur compagnon, le ténor Peter Pears. Peu avant la deuxième guerre, Britten et Pears, qui abominent la violence et l'armée, s'expatrient aux États-Unis. Ils sont déçus par l'Amérique et reviennent en plein conflit dans une Angleterre exsangue. Admis comme objecteur de conscience, Britten donne avec Pears des concerts au profit des victimes. Le pacifisme de Britten trouvera sa traduction musicale en 1962 avec le *War Requiem*. Pears lui inspire des cycles de mélodies très poétiques (*Les Illuminations*, 1939 ; *Sérénade*, 1943 ; *Nocturne*, 1958). Par ailleurs, la vive tendresse de Britten pour les enfants s'exprime dans des chœurs ravissants : *Friday Afternoons*, 1935, *A Ceremony of Carols*, 1942, ainsi que dans le célèbre *Guide de l'orchestre pour une jeune personne*, ouvrage pédagogique. Sa consécration survient dès 1945 avec son grand opéra *Peter Grimes*, mettant en scène, dans un humble port, un antihéros. Par la suite, les restrictions de l'après-guerre poussent Britten vers les ouvrages lyriques comportant peu de chanteurs et un mini-orchestre. En 1948, Britten fonde son propre festival à Aldeburgh, en bord de mer, non loin de son village natal. Ses activités de pianiste, chef d'orchestre, compositeur et organisateur sont intenses ; les VIP de la musique affluent : Kodály, Henze, Copland, Poulenc... Britten écrit souvent pour des interprètes qui l'ont marqué : Kathleen Ferrier, Janet Baker, Dietrich

Fischer-Dieskau. Avec Mstislav Rostropovitch, rencontré en 1960, une grande affection passe outre l'absence de langue commune : ils s'entretiennent dans un joyeux sabir. Le festival accueille aussi poètes et peintres : John Piper est le décorateur attitré, tandis que sa femme Myfanwy est une des librettistes de Britten. La couronne d'Angleterre honore le festival de son soutien, ce qui étonne les Britten-Pears, objecteurs et homosexuels (cette orientation sera durement réprimée par la loi britannique jusqu'en 1970). Un voyage en Extrême-Orient

en 1955-1956 met Britten en contact enthousiaste avec le gamelan, le théâtre nô, et les interprétations de Ravi Shankar ; mais l'influence orientaliste sur son œuvre reste relative. La dernière partie de sa vie est une longue lutte contre sa fragilité cardiaque. En écrivant son dernier ouvrage lyrique, *Mort à Venise* (1971), le compositeur se sent pris dans un compte à rebours. Nommé en 1973 Baron Britten d'Aldeburgh, il s'éteint le 4 décembre 1976.

L'équipe artistique

Thomas Ricart

Thomas Ricart découvre le chant au sein de la maîtrise Saint-Louis de Gonzague de Paris sous la direction de Rémi Gousseau. Il y découvre les grandes œuvres du répertoire choral et participe à plusieurs tournées et opéras en Europe. Puis, à l'issue de ses études de commerce à l'ESSEC, il intègre le Conservatoire national de musique et de danse de Paris en 2016 pour se consacrer à la musique. Il y reçoit notamment les précieux conseils d'Alain Altinoglu, Alain Buet, Emmanuelle Cordoliani, Stephan Genz, Hartmut Höll, Anne Le Bozec, Bruno Mantovani, Susan Manoff, Hervé Niquet, Olivier Reboul, Sabine Vatin ou Vincent Vittoz. Lauréat de la Fondation Royaumont, il travaille le rôle de Pylade dans *Iphigénie en Tauride* de Gluck auprès de Benjamin Lazar et d'Alphonse Cemin et vient d'intégrer la nouvelle promotion de l'atelier lyrique

Opera Fuoco. Dans les prochains mois, il chantera le rôle du Prologue dans *Le Tour d'écrou* de Britten sous la direction d'Alexander Brieger dans une mise en scène de Brigitte Jaques-Wajeman en mars 2021. Puis il incarnera Alfredo dans *La Traviata* de Verdi avec Music-Opéra en mai et explorera le rôle de Rodolfo dans *La Bohème* de Puccini lors d'une master-class donnée par Inva Mula et organisée par Opera Fuoco. Thomas Ricart se consacre également avec bonheur au répertoire de chambre qu'il explore avec la pianiste Katia Weimann. Ils se forment pendant trois ans auprès d'Anne Le Bozec et bénéficient également des précieux conseils de Susan Manoff et d'Hartmut Höll. En août 2020, ils participent au Festival d'été de France Musique dans un programme de mélodies françaises. Thomas Ricart est soutenu par la fondation Porosus.

Clarisse Dalles

Née en 1995, Clarisse Dalles débute la musique au CRR de Versailles par l'apprentissage du piano. À 15 ans, elle découvre le chant en intégrant la Maîtrise de Radio France où elle chante sous la direction de chefs tels que Mikko Franck, Christoph Eschenbach, Daniele Gatti, René Jacobs, Sofi Jeannin et Christian Järvi. Après un baccalauréat littéraire, elle s'oriente

exclusivement vers le chant lyrique et poursuit ses études au département supérieur pour jeunes chanteurs du CRR de Paris dans la classe de Melanie Jackson. Elle y a l'opportunité de chanter sous la baguette d'Henri Chalet, Geoffroy Jourdain, Laurence Equilbey et Nathalie Stutzmann. Après avoir obtenu son diplôme de chant à l'unanimité en juin 2017, elle intègre

le Conservatoire national supérieur de musique de Paris (CNSM) dans la classe de Valérie Guilloit où elle obtient sa licence mention Très Bien, ainsi qu'à l'Académie musicale Philippe Jaroussky. Elle est sollicitée pour participer à de nombreux concerts et récitals notamment avec Philippe Jaroussky dans le cadre de son académie, accompagnée par l'ensemble Artaserse ainsi que l'ensemble Appassionato dirigé par Mathieu Herzog. On a également pu l'entendre au mois d'octobre 2017 en récital sur France Musique dans l'émission de Gaëlle le Gallic *Génération jeunes interprètes*. Lors de la saison 2018-2019, elle a fait ses débuts dans le rôle de Véronique, dans l'opéra-comique éponyme d'André Messager, mis en scène par Vincent Vitoz au Théâtre de Bayonne au sein du Festival Ravel, puis pour une tournée régionale dans différents théâtres en France. Au cours de cette même saison elle est également Callisto dans *Giove in Argo* d'Antonio Lotti au Grand Palais, sous la direction de Leonardo García Alarcón. Plus récemment elle est invitée, par l'Orchestre de chambre de Nouvelle-Aquitaine, à chanter

la *Quatrième Symphonie* de Mahler au Grand Théâtre de Poitiers ainsi qu'à la Philharmonie de Paris. Également passionnée par le lied et la mélodie française, répertoire pour lequel elle se perfectionne auprès d'Anne Le Bozec et Jeff Cohen, elle remporte le prix Jeune Espoir du Centre français de promotion lyrique lors du Concours international de Lieder et Mélodies de Gordes. Depuis novembre 2019, Clarisse Dalles incarne Totte dans *Yes!* de Maurice Yvain avec la compagnie Les Brigands au Théâtre de l'Athénée à Paris puis en tournée dans toute la France jusqu'en avril 2021. Au mois de juillet 2020 elle est invitée par le Festival France Musique à se produire en duo à la Maison de la Radio, avec la pianiste Juliette Journaux pour un récital autour de Clara et Robert Schumann. Elle incarne au mois de mars 2021 également la Gouvernante dans la production du *Tour d'écrou* de Benjamin Britten au CNSM de Paris, co-produit par la Philharmonie de Paris au mois de mars 2021 ; rôle pour lequel elle reçoit les conseils de Barbara Hannigan.

Lucie Peyramaure

Diplômée d'une licence de chant lyrique mention très bien avec les félicitations du Conservatoire national de Paris, Lucie Peyramaure poursuit ses études dans la classe d'Elène Golgévit après avoir suivi l'enseignement de Frédéric Gindraux.

Elle a récemment remporté le prix Jeune Espoir du concours international de chant de Canari et bénéficie du soutien de fondations telles que les fondations Meyer et Kriegelstein. Tout au long de son parcours, elle suit les conseils

avisés de personnalités de la musique telles que Ludovic Tézier, Barbara Hannigan, Anne Le Bozec, Margreet Hönig... Depuis ses débuts, elle s'emploie à explorer l'ensemble de son ambitus, ce qui l'amène à travailler un répertoire de mezzo-soprano avant de se concentrer sur un répertoire de soprano, tout en perfectionnant la dimension théâtrale dans son étude des rôles auprès de Vincent Vittoz et Emmanuelle Cordoliani. Récemment, on a pu l'entendre dans les rôles de la Première Prieure dans les *Dialogues*

des Carmélites de Poulenc, d'Alceste dans *Alceste* de Gluck et dans le rôle de Marguerite dans *La Damnation de Faust* de Berlioz. Outre l'opéra, elle affectionne les oratorios et la musique de chambre, l'amenant à interpréter les parties solistes du *Requiem* de Duruflé à la Cathédrale des Invalides, du *Requiem* de Mozart avec l'ensemble *Contraste* ou encore du *Stabat Mater* de Dvořák avec l'Atelier des Songes, mais également les *Chansons madécasses* de Ravel au CNSM de Paris.

Parveen Savart

La soprano Parveen Savart se forme très tôt au violon et au chant à la Maîtrise de Radio France, puis au CRR de Paris où elle obtient son diplôme à l'unanimité avec les félicitations du jury. Parveen Savart est régulièrement invitée en tant que soliste par des ensembles et chefs d'orchestre tels que le Palais Royal, Marc Korovitch lors d'un récital au Théâtre des Champs-Élysées avec l'Orchestre Colonne, ou encore Maxime Pascal (Le Balcon) pour l'ouverture de *La Scala* de Paris et lors de la dernière production de l'opéra *Jakob Lenz* de Wolfgang Rihm au Théâtre de l'Athénée. Sur scène, elle incarne les rôles d'Eurydice dans *Orphée aux Enfers* d'Offenbach, Flora dans *La traviata* de Verdi, Zéphyr dans *Psyché* de Lully, le rôle-titre dans *Esther* de Haendel, la Fée dans *Cendrillon* de Massenet et, plus récemment, *Miss Jessel* dans *Le Tour d'érou* de Britten ainsi

que la Servante dans la *Passion selon Marc* de Michaël Lévinas à la Philharmonie de Paris avec l'orchestre de chambre de Paris dirigé par Maxime Pascal. Sensible à la poésie, à la mélodie et particulièrement attirée par le répertoire russe, elle forme des duos avec les pianistes Alphonse Cemin et Natalia Yeliseyeva lors de récitals dans des lieux prestigieux tels que l'auditorium du Grand Palais, le Palais de Tokyo, la Philharmonie de Paris ou encore la Philharmonie de Minsk. Parveen Savart se perfectionne actuellement au CNSM de Paris dans la classe d'Elène Golgévit et passera son prix de licence en juin prochain. Prochainement, elle se produira dans le rôle d'Eritea dans *Eliogabalo* de Cavalli au Festival de musique ancienne de Saorge.

Léo Vermot Desroches

Originaire de Franche-Comté, le ténor Léo Vermot Desroches étudie le violon ainsi que le piano, l'écriture musicale et l'improvisation classique au Conservatoire de Besançon, ville dans laquelle il obtient aussi une licence de musicologie. En 2013, il intègre la classe de chant de Virginie Pochon au Conservatoire de Villeurbanne, puis en 2017 le Conservatoire national supérieur de Paris dans la classe de Valérie Guillorit. Il a alors l'occasion de côtoyer de nombreuses personnalités artistiques telles que Jeff Cohen, Anne Le Bozec, Leonardo García Alarcón, Margaret Hönig ou encore Regina Werner. Par ailleurs, en 2019, Léo Vermot Desroches est lauréat de la promotion Ravel de l'Académie Jaroussky et intègre en 2021 la cinquième génération de l'Atelier lyrique d'Opera Fuoco. Lauréat de l'édition 2020 du Concours international de chant lyrique de Marmande, il reçoit le Premier Prix « Opéra » et le Premier Prix « Mélodie », et reçoit au Concours de musique baroque de Frouville le Troisième Prix ainsi que le Prix du public. Jouant sur des vocalités contrastées, Léo Vermot Desroches aborde sur scène des rôles tels que le Sommeil dans *Atys* de Lully, Tamino dans *La Flûte enchantée* de Mozart, Florestan dans *Un mari à la porte* d'Offenbach, Énée dans *Didon et Énée* de Purcell, Don Ottavio dans *Don Giovanni* de Mozart, le Chevalier de la Force des *Dialogues des carmélites* de Poulenc, ou encore le Prince dans *Cendrillon* de Massenet. On a

pu l'entendre dernièrement dans de l'opéra de Haydn *L'Infedeltà delusa* (Nencio), dirigé par Sigiswald Kuijken, ainsi que dans *Giove in Argo* (Licaone) de Lotti, sous la direction de Leonardo García Alarcón ou encore à la Philharmonie de Paris dans des extraits de la *Flûte enchantée* de Mozart avec le Paris Mozart Orchestra dans le cadre du Concours international de chefs d'orchestre La Maestra. Cet éclectisme se retrouve dans son répertoire d'oratorio, allant de l'évangéliste de la *Passion selon saint Jean* de Bach à la *Petite Messe solennelle* de Rossini, en passant par les *Leçons de ténèbres* de Lambert et Couperin, ou le *Requiem* de Mozart. Son amour pour le répertoire de la musique de chambre l'amène à se produire régulièrement en récital entre autres dans *Les Nuits d'été* de Berlioz, *La Bonne Chanson* de Fauré, *l'Opus 90* de Schumann, et dans le répertoire contemporain, avec *In Damascus* de Jonathan Dove. Cette recherche a donné naissance au Duo Calligramme, en collaboration avec Victor Métral, membre du Trio Métral. Prochainement, Léo Vermot Desroches se produira dans *Bastien et Bastienne* de Mozart avec l'Opéra d'Avignon, dans la *Passion selon saint Jean*, avec la compagnie Opéra Nomade à Versailles et Clermont-Ferrand, ou encore dans une série de concerts « Les plus beaux airs d'opéra » avec l'Orchestre de chambre de Gironde.

Alexander Briger

Après avoir travaillé avec des maîtres aussi réputés que Pierre Boulez, Zubin Mehta et Charles Mackerras, Alexander Briger est aujourd'hui l'un des chefs australiens les plus renommés. Il est décoré de l'Order of Australia en 2016, et est considéré comme un spécialiste de Mozart, Janacek et de musique contemporaine. Avec le Philharmonia de Londres, il collabore entre autres avec Alfred Brendel, Maria João Pires ou encore Murray Perahia. Il dirige une tournée en Chine avec le London Philharmonic ainsi que le Birmingham Contemporary Music Group au Festival de Berlin et aux BBC Prom's de Londres. Il fonde en 2010 l'Australian World Orchestra, dont la saison inaugurale remporte tous les suffrages à l'Opéra de Sydney avec la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, concert gravé peu après par la Deutsche Grammophone. Les engagements récents d'Alexander Briger comprennent *Petrouchka* et la *Cinquième Symphonie* de Chostakovitch avec le London Symphony Orchestra, la *Première Symphonie* de Brahms et la *Neuvième Symphonie* Schubert avec l'Israel Philharmonic, *Katja Kabanova* et *La Flûte enchantée* à l'Opéra de Toulon, et l'opéra de John Adams *I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky* à Rome et au Châtelet, projet qui a suivi des débuts remarquables dans ce même Châtelet avec la première parisienne de *Nixon in China* de John Adams également. Alexander Briger a par ailleurs dirigé les orchestres

suivants : Orchestre de Paris, l'Orchestre philharmonique de Radio France, l'Orchestre philharmonique de Strasbourg, l'Orchestre national du Capitole de Toulouse, l'Orchestre de chambre de Paris, l'Orchestre philharmonique de Monte-Carlo, le BBC Symphony Orchestra, l'Orchestre symphonique de Birmingham, l'Orchestre royal de Liverpool, l'Academy of St Martin in the Fields, le London Sinfonietta, le Konzerthaus Orchester de Berlin, l'Orchestre de la radio de Francfort, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre symphonique de Göteborg, l'Orchestre symphonique de la radio suédoise, le Mozarteum de Salzburg, l'Orchestre national de Belgique, le Japanese Virtuoso Symphony... Il dirige tous les grands orchestres d'Australie et fait ses débuts avec la compagnie Opera Australia avec *Jenůfa*, suivie de *Madame Butterfly*, *La Bohème*, *Così fan tutte*, *Les Noces de Figaro*, *Don Giovanni*, *La Petite Renarde rusée*, *Carmen*, *Cendrillon* et *Le Songe d'une nuit d'été*. Il a dirigé *Le Viol de Lucrèce* au Royal Opera House, à Covent Garden ; *La Flûte enchantée* à Glyndebourne ; *Rigoletto* et *l'Affaire Makropoulos* à l'English National Opera ; *La Petite Renarde rusée* au festival d'Aix-en-Provence ; *De la maison des morts* avec la Canadian Opera Company ; *Les Contes d'Hoffmann* au Royal Danish Opera ; *La Fiancée vendue* au Royal Swedish Opera ; *La Dame de Pique* la Komische Oper de Berlin.

Pour cette saison Alexander Briger est invité World Orchestra, l'Opéra national d'Australie, auprès de l'Orchestre du San Carlo de Naples, l'Opéra Helikon à Moscou et dirigera *Jenůfa* l'Orchestre symphonique de Sydney, l'Australian l'Opéra de Montréal.

Antoine Petit-Dutaillis

Né en 1996 à Paris, Antoine Dutaillis commence très tôt ses études musicales avec le piano, la guitare et le chant choral. Après un baccalauréat scientifique, il est admis en 2013 au CNSM de Paris simultanément dans les classes d'écriture (Jean-François Zygel, Thierry Escaich...) et d'accompagnement au piano (Reiko Hozu, Jean-Frédéric Neuburger). Il obtient son diplôme de master dans ces deux disciplines, avec mention très bien à l'unanimité. Très attiré par la direction d'orchestre, il étudie d'abord avec Adrian McDonnell et George Pehlivanian, avant d'intégrer, en 2017, la classe d'Alain Altinoglu, au CNSMDP où il poursuit actuellement sa formation. En parallèle, il étudie la direction de

chant dans la classe d'Erika Guiomar. Lors de master-classes, il a l'occasion de travailler avec Mikko Franck, Bertrand de Billy, Arie van Beek, Lawrence Foster, Tito Ceccherini... et de diriger l'Orchestre national de Picardie, l'Orchestre national Avignon-Provence ou encore l'Ensemble intercontemporain. Thierry Escaich lui a accordé sa confiance pour l'enregistrement d'une de ses créations, *De la joie dans ce combat*, avec les solistes de l'Opéra de Paris. En 2020, il a dirigé une version concert de *La Flûte enchantée* au Musée des Beaux-Arts de Valenciennes et il a été demi-finaliste du Concours international Siemens-Hallé, à Manchester.

Brigitte Jaques-Wajeman

Formée dans les classes d'Antoine Vitez, elle travaille en tant que comédienne dans plusieurs de ses spectacles de 1969 à 1974, date à partir de laquelle elle se consacre à la mise en scène et crée la Compagnie Pandora avec François Regnault en 1976. Elle enseigne l'art dramatique

à l'École de la rue Blanche (l'ENSATT) de 1981 à 1987 et dirige le Centre dramatique national d'Aubervilliers de 1991 à 1997. De 2006 à 2012, elle enseigne à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm à Paris. De 2003 à 2015, chargée de l'option théâtre du lycée Claude Monet

à Paris, elle met en scène, avec son équipe, une douzaine de pièces. Elle anime des ateliers de jeu et de mise en scène en Suisse, au Japon, en Chine, aux États-Unis et en Russie. Puisant dans les répertoires classiques et modernes, elle a mis en scène plus d'une cinquantaine de pièces, représentées lors de festivals et dans de nombreux théâtres, en France et à l'étranger : Comédie-Française, Chaillot, Odéon, Athénée, Théâtre de la Ville, etc. Elle a monté, entre autres, *L'Éveil du printemps* de Wedekind, *Elvire Jovet 40*, *Angels in America* de Tony Kushner, *Dom Juan* et *Tartuffe* de Molière, *Hedda Gabler* d'Ibsen, *La Nuit de l'iguane*, de Tennessee Williams ; *Ténèbres* de

Henning Mankel ; *Britannicus* de Racine ; *Tendre et cruel* de Martin Crimp. Au fil des années, elle a mis en scène plus d'une dizaine de pièces de Corneille : *La Place Royale*, *Sertorius*, *Horace*, *Suréna*, *Le Cid*, *L'illusion comique*, *Nicomède*, *Pompée*, *Sophonisbe*, *Polyeucte*. En 2020, elle met en scène *Phèdre* de Racine. Dans le domaine de l'opéra, elle a monté *Aventures, nouvelles aventures* de Ligeti, *Huit Chants pour un roi fou* de Peter Maxwell-Davies, *Je vous dis que je suis mort* de Georges Aperghis ; *Faisons un opéra* de Benjamin Britten ; *Le Jeu du Narcisse* de Marc-Olivier Dupin ; *Don Giovanni* de Mozart et *Ernani* de Verdi. Elle a reçu le prix SACD 2016 de la mise en scène.

Raphaëlle Blin

Raphaëlle Blin est dramaturge d'opéra et musicologue. Elle a étudié l'histoire culturelle contemporaine à la Sorbonne (master), la musicologie à l'École normale supérieure de Paris (diplôme en 2019) et l'histoire de l'art à l'École du Louvre (diplôme en 2018). Elle se spécialise en musicologie (analyse et esthétique) au Conservatoire national supérieur de musique (CNSM) de Paris depuis 2017. Ses recherches portent sur la musique et l'opéra contemporains, en particulier sur des compositeurs tels que Richard Strauss, Zimmermann, Georges Aperghis ou Wolfgang Rihm. Elle est sélectionnée en 2020 pour participer aux cours d'été de Darmstadt en tant que musicologue. En 2019, elle entame un doctorat

contractuel en musicologie et arts du spectacle à l'Université Paris-Nanterre et à l'Université Lyon II. Sa thèse porte sur les dramaturgies allemandes contemporaines et les mises en scène d'opéras de Wagner. Depuis 2019, elle enseigne l'esthétique générale au CRR de Paris. Elle travaille entre 2017 et 2018 en dramaturgie à l'Opéra national de Paris où elle est chargée des recherches à l'origine de l'encyclopédie publiée à l'occasion du 350^e anniversaire de l'Opéra. Après cette première expérience, désireuse de promouvoir la musique contemporaine, elle écrit le livre *Et exspecto. Les 20 ans du festival Messiaen au pays de la Meije*, publié par les Éditions du CNSM de Paris en 2019. Elle a travaillé avec

différents metteurs en scène en tant qu'assistante et collaboratrice artistique : Krzysztof Warlikowski, Opéra national de Paris ; Alain Garichot et Lukas Hemleb, Opéra de Massy ; Chloé Lechat, Opéra de Limoges ; Linda Lehr, Regina Opera (New York). En 2021, elle est sélectionnée pour faire partie de l'Académie d'Opéra de Berlin en tant qu'assistante à la mise en scène. Désireuse de promouvoir les femmes dans la société contemporaine et de créer des personnages féminins inspirants, elle collabore avec la metteuse en scène Chloé Lechat à la

conception de ses opéras *WoMen* et *Nach dem Kuss* au sein de la compagnie Liese Nebel. Visant à construire un carrefour où des artistes d'horizons divers peuvent se rencontrer, elle co-fonde la compagnie *Polyphonies contemporaines* en 2019. Elle a été sélectionnée pour faire partie du réseau ENOA – Young Opera Makers et a participé à plusieurs ateliers (Aix-en-Provence 2019, Opéra national des Pays-Bas 2020). En 2021, elle sera dramaturge pour la nouvelle promotion de l'Akademie Musiktheater heute à Francfort.

Grégoire Faucheux

Après des études d'architecture à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette, Grégoire Faucheux se forme à la scénographie à l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre à Lyon. Il collabore régulièrement avec les metteurs en scène Anne-Margrit Leclerc (*Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce ; *La Bonne Âme du Se-Tchouan* de Bertolt Brecht, *DoltoDalidaDuras*, *Philoctète*, *une blessure* de Pierre-Yves Chapalain avec Éric Petitjean ; *Les Serpents* de Marie Ndiaye ; *Music-hall* de Jean-Luc Lagarce) et Olivier Coulon-Jablonka (*Paris nous appartient* d'après *La Vie Parisienne* de Jacques Offenbach ; *From the Ground to the Cloud* d'Ève Gollac ; *Aux armes et cætera* d'Alice Carré), le chorégraphe Éric Minh Cuong Castaing (*Feu glace*, *Kaiju*, *School*

of Moon), et l'auteur et interprète Laurent Fraunié (*Moooooooooonstres*, à 2pas2laporte, *ici ou (pas là)*). Il travaille également avec, entre autres metteurs en scène, chorégraphes, compositeurs et auteurs, Yann Dacosta (*Qui suis-je ?* de Thomas Gornet), Oliver Letellier (*Me taire* de Sylvain Levey), Jonathan Pontier et Samuel Gallet (*Dans ma chambre*), Lorelyne Foti (*Trust* de Falk Richter, *187,75 Hz*). Il collabore depuis peu avec la metteuse en scène Brigitte Jaques-Wajeman (*Phèdre* de Racine, *Le Tour d'érou* de Britten dirigé par Alexander Briger). Grégoire Faucheux enseigne à l'Institut d'études théâtrales de l'Université Paris III. Son essai intitulé *Miroirs et reflets : le spectateur réfléchi* est édité aux Éditions universitaires européennes. Il est par ailleurs directeur technique de la compagnie Tamèrantong !

Nicolas Faucheux

Entre des études techniques et une passion pour le spectacle, il décide de rapprocher ces deux disciplines. À partir de 1990 et après un BTS d'éclairagiste et une expérience professionnelle dans la région lyonnaise, il crée la lumière et tourne pour plusieurs structures et compagnies. Il réalise également des mises en lumière événementielles et pérennes dans l'espace urbain telles que lors du Festival des lumières de Lyon, des Concerts allumés à Poitiers, ou encore à l'École d'architecture de Saint-Étienne... À Paris depuis 2009, il collabore avec différents metteurs en scène d'ici et d'ailleurs (Philippe Awat,

Brigitte Jaques-Wajeman, Sandrine Anglade, Claude Brozzoni, Stéphane Titelein, Anne Margrit Leclerc, Stéphane Hervé), chorégraphes (Abou Lagraa, Mourad Merzouki), scénographes (Grégoire Faucheux, Yves Collet, Didier Gauduchon) et éclairagistes (Marie Nicolas, Franck Thévenon, Yoann Tivoli, Nicolas Boudier, Roberto Venturi, Dominique Bruguière). Son travail, autant artistique que technique, l'amène à accompagner des spectacles en France et à l'étranger, pour le Théâtre des Célestins de Lyon, la compagnie de danse Käfig / CCN de Créteil, le Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence...

Pascale Robin

Après une formation de trois ans de dessin classique et d'art graphique ainsi qu'une pratique assidue de la danse, Pascale Robin perfectionne sa technique de coupe à l'école Esmod. Elle est plasticienne lors de sa première rencontre avec le théâtre. Passionnée par l'enjeu du plateau, la magie des corps en scène et la matière textile, elle crée et réalise des costumes de scène depuis 1986. Pour la danse, elle signe les costumes de *Vertikal* et *Folia*, deux récentes pièces de Mourad Merzouki (compagnie Käfig / CCN de Créteil et du Val-de-Marne), et ceux d'Odile Azagury depuis 1989. elle a travaillé pour Jackie Taffanel,

l'Atlantique Ballet (Régine Chopinot), l'Opéra de la Monnaie de Bruxelles (Anne Teresa De Keersmaecker), Véronique Ros de la Grange, Laurent Falguieras, Claire Servant, J. Masse, Barbara Blanchet, Jacques Patarozzi, l'Opéra du Rhin auprès de Rudy Sabounghi, Julie Coutant, Éric Fessenmeyer, Sophie Lenfant... Pour le théâtre, elle collabore avec Brigitte Jaques-Wajeman pour *Phèdre*, *Polyeucte*, *Madame Klein*, etc., Arthur Nauziciel, Renaud Cojo, Robert Gironès, Jean-Louis Hourdin, Suart Seide, Éric Vigner, Monique Hervouet, Christophe Perton, Philippe Genty, Nadia Xerri-L., Sylvaine

Zaborowski... Pascale Robin a également travaillé pour Gislaine Drahly, Yannick Jaulin, Jean-Pierre Berthomier, Gilles Pastor, Claude Brozzoni, M. Bouchard, Claude Lалу, Stéphane Titelein, Bertrand Suarez-Pazos, Anne-Margrit Leclerc, auprès de Claude Chestier et d'Emmanuel Pedduzzi... Elle a aussi costumé des automates, des artistes de cirque, des fanfares, des spectacles de rue, des opéras, du cabaret (le Trio

à cordes de Paris, l'ensemble Ars Nova, le Lido, l'école nationale des arts du cirque, les clowns du cirque Arlette Gruss...). Pascale Robin continue la pratique du dessin et de la peinture aux Beaux-Arts et développe aussi des projets personnels. Elle intervient dans les lycées et en direction de tous les publics (jeunes et adultes) pour des ateliers et conférences sur le costume de scène ; un film produit par le CRDP lui a été consacré.

Catherine Saint-Sever

Après une école de maquillage artistique, Catherine Saint-Sever complète sa formation à l'Opéra du Rhin pour la fabrication de perruques et postiches. Depuis, elle travaille à la création de maquillages, coiffures et perruques pour le théâtre et l'opéra : elle collabore régulièrement avec Yves Beaunesne (*L'Annonce faite à Marie, Intrigue et amour*), Pierre Pradinas (*Oncle Vania, La Cantatrice chauve, L'Occupation, Le Moche*), Jean Lambert-wild (*En attendant Godot, Richard III, Le Festin de Pierre*), Pierre Guillois

(*Le Gros, la Vache et le Mainate, Bigre*), Laurent Gutmann (*Le Prince, Victor F*), Michel Didym (*J'avais un beau ballon rouge, Le Malade imaginaire*), Thomas Blanchard (*Fumiers*), Ladislav Chollat (*La Souricière, L'Heureux Stratagème, Le Système Ribadier*), Pauline Bureau (*Mon Cœur, Hors la loi, Féminines*), Stéphanie Fagadau (*Le Cas Eduard Einstein*), Catherine Hiegel (*Le Jeu de l'amour et du hasard*). *Le Tour d'écrou* est sa quinzième collaboration avec Brigitte Jaques-Wajeman.

Orchestre du Conservatoire de Paris

La pratique de l'orchestre est inscrite dans l'histoire de l'institution : dès 1803, les symphonies de Haydn puis de Mozart et de Beethoven sont jouées par les étudiants sous la direction de François-Antoine Habeneck ; ce même chef fonde en 1828 la Société des Concerts du Conservatoire, ancêtre de l'Orchestre de Paris.

L'Orchestre du Conservatoire est aujourd'hui constitué à partir d'un ensemble de 350 instrumentistes réunis dans des formations variables, renouvelées par session selon les répertoires abordés et les chefs invités. Cette pratique constitue aujourd'hui l'un des axes forts de la politique pédagogique du Conservatoire de Paris.

Département des disciplines instrumentales et vocales et de musique ancienne

La personnalité artistique des étudiants instrumentistes et chanteurs, développée et approfondie dans un programme de formation de haut vol, se construit également au travers de multiples activités d'ensembles dans la confrontation avec d'autres esthétiques, d'autres mondes, et grâce à l'importante offre de classes de maître qui leur est dédiée. Témoins de la vitalité de l'établissement, ces départements participent ainsi largement de son rayonnement extérieur par les quelque 300 manifestations publiques dont les élèves sont les premiers acteurs, organisées dans des lieux riches de leur diversité, qu'il s'agisse des salles

publiques du Conservatoire, de la Philharmonie de Paris (institution partenaire de son projet pédagogique), de musées, de festivals ou de scènes françaises et étrangères. À la programmation symphonique et lyrique, allant des créations des ateliers de composition ou de jazz aux académies d'orchestres avec les grandes formations nationales en passant par les spectacles avec les circassiens, s'ajoute un florilège de concerts de musique de chambre.

Maîtrise de Paris (CRR de Paris)

La Maîtrise de Paris a été fondée en 1980, à l'initiative de la Mairie de Paris et du ministère de la culture, sous le nom des « Petits chanteurs de Paris ». Elle ne comprenait à l'origine que des garçons. Elle est devenue mixte en 1992 et compte aujourd'hui près de cent enfants, qui sont en majorité des filles. Possédant l'identité de structure pédagogique, la Maîtrise de Paris fait partie du Département de la filière voix du Conservatoire à rayonnement régional (CRR) de Paris, elle en constitue le socle et elle se retrouve régulièrement associée pour des productions à des formations instrumentales ou aux orchestres du CRR, elle soutient parfois les ensembles vocaux et

leur fournit des solistes, elle prête chaque année son concours aux examens de direction de chœur. Recrutés sur auditions à partir du CM1, les élèves suivent le cursus vocal dans le cycle correspondant à leur niveau d'apprentissage et intègrent indépendamment de ce dernier l'un des trois chœurs qui composent la Maîtrise : le Chœur d'enfants (direction Brigitte Coppola), le Chœur (Edwige Parat) ou Ensemble vocal (Richard Wilberforce). Institution d'excellence pour la formation au chant choral, la Maîtrise de Paris forme des jeunes chanteurs à la musique, grâce à la structure complète de son enseignement.

Département supérieur pour jeunes chanteurs (CRR de Paris)

Le Département supérieur pour jeunes chanteurs (DSJC) du Conservatoire à rayonnement régional de Paris fait partie, comme la Maîtrise de Paris, de la Filière voix du CRR. Laurence Equilbey et Florence Guignolet en assurent la direction pédagogique et artistique. Il a pour mission de

permettre à de jeunes chanteurs, post-maîtrisiens ou débutants au fort potentiel, de construire une démarche artistique professionnelle qui les accompagnera tout au long de leurs études supérieures et de leur carrière. Sur la base d'un cursus pédagogique personnalisé, le DSJC propose une

formation musicale de haut niveau au moyen d'une diversité d'enseignements théoriques et pratiques, et de mises en situation professionnelles variées. Les chanteurs du département se retrouvent ponctuellement au sein du jeune chœur de paris, chœur créé par Laurence Equilbey en

2002, et maintenant dirigé par Marc Korovitch et Richard Wilberforce. Cette pratique polyphonique exigeante est incontournable et fondatrice dans la formation d'un chanteur. Elle induit le développement d'une attitude d'ouverture et d'écoute des autres, essentielle à toute expérience de scène.

PHILHARMONIE LIVE

LA PHILHARMONIE S'INVITE CHEZ VOUS

(RE)VIVEZ NOS GRANDS CONCERTS
Classique, baroque, pop, jazz, musiques du monde...

EN DIRECT
ET
EN REPLAY



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

GRATUIT ET EN HD

Conception graphique: BETIC. Réalisation graphique: Marina Hé. Photo: Avo du Parc. L'Adresse ce que vous faites! Licence: E.S. n°1-008204, E.S. n°1-004150, n°2-001546, n°3-004047.