

 opéra
Comique

MACBETH *UNDERWORLD*



MACBETH *UNDERWORLD*

PASCAL DUSAPIN

25, 27, 29 ET 31 MARS 2020

MACBETH UNDERWORLD



AVEC LE SOUTIEN DE



AVEC L'AIMABLE
PARTICIPATION DE



PARTENARIAT MÉDIA



Spectacle capté par Radio France les 27 et 31 mars et diffusé ultérieurement.

Opéra en huit chapitres de Pascal Dusapin.
Livret original de Frédéric Boyer, d'après *Macbeth* de William Shakespeare.
Créé au Théâtre Royal de la Monnaie (Bruxelles) le 20 septembre 2019.
Création française.

Direction musicale - **Franck Ollu**
Mise en scène - **Thomas Jolly**
Collaboration artistique - **Alexandre Dain**
Décors - **Bruno de Lavenère**
Costumes - **Sylvette Dequest**
Lumières - **Antoine Travert**

Assistante à la mise en scène et dramaturge - **Katja Krüger**
Assistant musical - **Josep Planells Schiaffino**

Chef de chœur - **Richard Wilberforce**
Chef de chant - **Yoan Hereau**

Lady Macbeth - **Katarina Bradić**
Macbeth - **Georg Nigl**
Weird Sisters - **Ekaterina Lekhina, Lilly Jørstad, Christel Loetzsch**
Ghost - **Matthew Best**

Porter / Hecat - **Graham Clark**
Child - **Airelle Groleau / Rachel Masclat** (29 mars)
de la Maîtrise Populaire de l'Opéra Comique

Figurants - **Stanislas Briche, Alexander Espinosa Correoso, Michael Guevara, Vladimir Hugot, Benoît Maubrey, Guillaume Rabain, Frédéric Schalck** et **Gabriel Soler**

Orchestre Philharmonique de Radio France
Chœur **accentus / Opéra de Rouen Normandie**

Co-commande du **Théâtre Royal de la Monnaie** et de l'**Opéra Comique**

Production **Théâtre Royal de la Monnaie, Opéra Comique, Opéra de Rouen Normandie**

Éditions Salabert

Avec le soutien du **Fonds de Création Lyrique** et de la **SACD**

Durée estimée : **1h45 sans entracte**

Introduction au spectacle, 45 min. avant la représentation | **Chantez Macbeth Underworld**, 45 min. avant la représentation

À LIRE AVANT LE SPECTACLE

Par **Agnès Terrier**

Troisième création en huit mois à l'Opéra Comique – après *L'Inondation* de Joël Pommerat et Francesco Filidei en septembre 2019, puis *Fosse* de Christian Boltanski et Franck Krawczyk en janvier dernier –, *Macbeth Underworld* confirme le rôle de premier plan de notre institution dans la création contemporaine, et ce dans un esprit d'éclectisme, de dialogue, de partage et de fidélité.

L'œuvre de Shakespeare fut une source d'inspiration pour les artistes dès avant l'époque romantique et sa floraison d'opéras et de poèmes symphoniques. De ce théâtre-monde s'étaient d'abord emparées des générations de comédiens, brûlant de s'y dépasser et d'en faire résonner les échos chez leurs contemporains. En chacun et chacune, Shakespeare a ainsi vocation à éveiller l'interprète, qu'il soit poète et traducteur, ou acteur, ou encore compositeur, peintre, et enfin – et aussi – spectateur.

Dès sa parution scénique, que l'on situe entre 1606 et 1611, *Macbeth* fut accompagnée de musique. Publiée en 1623, c'est la tragédie la plus courte de Shakespeare, ce qui permettait l'insertion de chants et de danses à chaque apparition des Sorcières, lors de scènes d'incantations et de prophéties.

Ces trois Sorcières ont pris au piège de son orgueil le noble Macbeth, jusqu'alors loyal au roi Duncan, en lui annonçant qu'il monterait sur le trône. Transformer la promesse en oracle devient l'obsession de Lady Macbeth. Macbeth commet le régicide, puis sombre dans l'engrenage de la dissimulation. Un engrenage d'autant plus criminel que les Sorcières ont aussi prédit que la couronne de Macbeth, à l'union stérile, échoirait à la lignée de son compagnon d'armes, Banquo. Régner sans avenir est une duperie : impuissant à donner la vie, Macbeth sème la mort.

Si *Macbeth* régna sur l'Écosse de 1040 à 1057, selon les *Chroniques* de Holinshed qui servirent de source à Shakespeare, le personnage de Lady Macbeth semble avoir eu peu de relief. Il s'agit donc d'une véritable création de théâtre, de même que la concentration de ce règne maudit à quelques nuits et journées enténébrées, d'où le sommeil est banni au point que la réalité se confond avec le cauchemar.

Macbeth Underworld est le huitième opéra de Pascal Dusapin, l'un de nos grands créateurs lyriques contemporains, dont l'Opéra Comique a eu le plaisir de remonter en 2008 le premier opéra, *Roméo & Juliette*. *Macbeth Underworld* est cette fois le fruit d'une co-commande, passée en 2016, de l'Opéra Comique et du Théâtre Royal de la Monnaie. C'est sur cette scène que l'œuvre a vu le jour le 20 septembre 2019.

À l'invitation de Pascal Dusapin – dont les opéras respectent toujours la langue originale du sujet – l'écrivain et traducteur Frédéric Boyer a écrit le livret de *Macbeth Underworld* en anglais. Très tôt, en 2017, l'Opéra Comique leur a présenté Thomas Jolly, dont les mises en scène ont révolutionné l'approche de Shakespeare au XXI^e siècle, et qui avait abordé l'univers lyrique en 2016-17 avec notre production de *Fantasio*. *Macbeth Underworld* a ainsi trouvé sa forme scénique au rythme de l'écriture musicale, dans une étroite collaboration entre les créateurs, que l'Opéra Comique s'efforce toujours de favoriser.

Dans *Macbeth Underworld*, Pascal Dusapin reprend le drame après coup. Passés dans l'outre-monde, les protagonistes revivent leur folie meurtrière et affrontent leur stérilité à la noire lumière de la raison.

Auprès des trois Sœurs bizarres (the Weird Sisters) que Pascal Dusapin a voulu plus ensorcelantes que sorcières), du Spectre de Banquo (the Ghost), du Portier du château, ou des enfers (the Porter) – qui prête parfois sa voix à Hécate, déesse de la sorcellerie et du cauchemar –, l'Enfant fantasmé (que le compositeur confie à un enfant chanteur) vient, lui aussi, harceler Macbeth et Lady Macbeth.

Pascal Dusapin déploie une partition d'un seul tenant, en huit scènes précédées d'un prologue. Il l'a écrite pour huit solistes, un chœur de femmes et un orchestre qui comprend une large palette de percussions.

Le rôle de Macbeth a été conçu pour un baryton aux capacités exceptionnelles, Georg Nigl, interprète fidèle de Pascal Dusapin depuis 2006. Lady Macbeth, rôle créé par Magdalena

Kožena à Bruxelles, est repris par Katarina Bradić à Paris : il explore lui aussi toute la palette vocale de son interprète, mezzo-soprano. Ekaterina Lekhina, Lilly Jørstad et Christel Loetzsch retrouvent à Paris leurs rôles des Sœurs bizarres, et Graham Clark celui du Portier sardonique, tandis que Matthew Best remplace Kristinn Sigmundsson dans celui du Spectre. Quant au rôle pivot de l'Enfant, l'Opéra Comique dispose avec sa Maîtrise Populaire de jeunes artistes prometteuses pour l'incarner : Airelle Groleau et Rachel Masclet, en alternance.

Enfin, l'Orchestre Philharmonique de Radio France et le chœur accentus / Opéra de Rouen Normandie s'approprient, après les forces artistiques de la Monnaie, cette nouvelle œuvre, pour laquelle l'Opéra Comique a reçu le soutien du Fonds de Création Lyrique.

« *Je n'ai jamais vu un jour si sombre et si beau.* »

Macbeth, acte I, scène 3

ARGUMENT

PROLOGUE

« Regardez ! Ils reviennent sur la scène encore / Ou n'est-ce rien d'autre que ce que nous voyons dans le miroir des rêves ? » Hécate, déesse de la nuit et de la mort, convoque le souvenir du couple maudit, Macbeth et Lady Macbeth. Ils ne peuvent reposer en paix et reviennent sur leur terrible histoire, comme pour la rejouer indéfiniment. Pour les Sœurs bizarres, à la fois sorcières et meneuses du jeu, ils sont comme des comédiens qui joueraient ici leur dernier rôle : « Ils vont chanter encore et encore / Les choses silencieuses qu'ils ont faites. »

1. SI NOIR SI BEAU

LA LANDE
Spectre, Enfant, Macbeth, Lady Macbeth, et les Sœurs bizarres

Premières visions : un homme en sang et un enfant orphelin. Est-ce le cadavre de Banquo, l'ami fidèle ? Est-ce le jeune fils de Lady Macduff ?

Ou l'enfant que Lady Macbeth aurait arraché de son sein ? Lady Macbeth et le Spectre ravivent les obsessions du couple, leur rêve fatal de gloire et de puissance avec lequel jouent les Sœurs bizarres qui mènent la danse, les chansons, et la cérémonie chamannique qui s'annonce.

2. VIENS, NUIT ÉPAISSE !

CHÂTEAU DE MACBETH
Macbeth, Lady Macbeth, Chœur des Sœurs bizarres

Dans son château, le couple Macbeth est hanté par le souvenir du meurtre du roi. On rejoue la scène de la venue du roi. Lady Macbeth répète sa propre malédiction : « Remplissez-moi, de la couronne aux orteils, de la pire cruauté ! » Mais le roi ne viendra plus. Tout est accompli. Macbeth revit l'hallucination du poignard ensanglanté qui danse sous ses yeux. Lui-même en appelle à des « rites sorciers ». « Noirs sont les amants qui rêvent, qui créent et qui tuent », chante de son côté Lady Macbeth.

Dans la nuit du cauchemar, une cloche sonne.

3. NE DORS PLUS

Lady Macbeth, Macbeth, Spectre, Portier, Sœurs bizarres

Dans cette cérémonie du souvenir et de l'obsession, Lady Macbeth est redevenue une petite fille perdue. Elle chante une berceuse avec effroi et douceur. Macbeth de son côté renouvelle ses aveux : « Je l'ai faite. La Chose. » Le Spectre et l'Enfant réapparaissent alors pour chanter avec lui. Des coups sont frappés à la porte. Celle du château mais aussi celle de la vie et de la mort, du jeu et de la réalité. Le Portier se pose en gardien à la fois du théâtre d'ombres et des Enfers. Entraînés par les Sœurs bizarres, tous rejouent la scène dans laquelle le meurtre fut découvert. Par des chansons populaires, des airs anciens ou des rappels de la tragédie, ils se souviennent que « tout est jeu, tout est mort ».

4. NOX PERPETUA

Macbeth, Lady Macbeth, Sœurs bizarres

La sarabande infernale s'interrompt. Les Sœurs bizarres chantent un requiem et cette « nuit perpétuelle » que Macbeth et sa femme ne parviennent pas à fuir. « Maintenant, nous sommes un mystère qui n'arrivera plus jamais », disent-ils. Le couple maudit, dans sa déploration, interroge la cicatrice que la mort et la disparition ont tracée au cœur même de l'œuvre et de leur histoire. Quelqu'un est mort, quelqu'un a disparu.

5. REGARDE LE SPECTRE ENTRER

Macbeth, Lady Macbeth

Le Portier fait alors entrer en scène le Spectre. Les Sœurs bizarres s'amusent. Va-t-on rejouer le festin et pouvoir faire la fête avec lui ? Lady Macbeth, revenue momentanément à elle, tente d'apaiser son époux et de le faire taire. Mais le jeu s'emballe. Les Sœurs bizarres enchaînent les chansons :

« Nous aimons les banquets et les mondes bizarres. » Le Spectre confronte le couple à sa culpabilité, en chantant : « Si tu rêves, tu es mon cauchemar. »

6. UN CRIME SANS NOM

Macbeth, les Sœurs bizarres

Lady Macbeth se réfugie dans un douloureux chant d'amour : « Suppose que nous ne puissions aimer, chéri, pas aimer, chéri ». Macbeth doit quant à lui affronter les Sœurs bizarres. Il veut réentendre les promesses d'invincibilité qui lui avaient été faites. Il s'adresse aux puissances invisibles. Mais ses appels résonnent en vain. Les Sœurs le ridiculisent en chantant de petites comptines. Lady Macbeth sombre lentement dans la folie.

7. VA-T'EN, MAUDITE TACHE DE SANG !

Lady Macbeth, Portier

« Regardez ! Maintenant la porte est ouverte. » La célèbre scène de la tache de sang sur les mains de Lady Macbeth

est ici reprise, orchestrée par le Portier lui-même, dans un rôle inquiétant de prêtre et de sacrificateur. Il ponctue les cris de Lady Macbeth de prières et de citations des Écritures (Saint Paul, *Première Lettre aux Corinthiens*). Lady Macbeth rejoue sa propre mort.

8. ÉTEINS-TOI, BRÈVE PETITE CHANDELLE !

Macbeth, Spectre, Enfant

« Je me suis repu d'horreurs », chante Macbeth. L'ultime confrontation se fait entre le Spectre et lui, dans la forêt. Les arbres commencent à bouger selon la prédiction délivrée par les Sœurs bizarres : si la forêt avance et se dresse contre lui, Macbeth sera vaincu. Dans la forêt du souvenir et de la culpabilité, Macbeth prend peur. Le Spectre lui rappelle que la reine est morte. L'Enfant du début réapparaît. Il défie Macbeth qui refuse de se battre contre lui, contre l'innocence. « Frappe, enfant ! » préfère crier Macbeth en s'abandonnant.

Frédéric Boyer





CES DEUX-LÀ

Par **Pascal Dusapin**

“ Ces deux-là, c’est le trouble,
l’aberration, la violence, le désordre total.

Du crépuscule à la nuit, leur histoire se dévoile dans une atmosphère ténébreuse où tout est sombre, opaque, morne et cruel. Les Sœurs bizarres répètent avec *lui* : « Beau est noir et noir est beau », elles sont l’oracle, une sorte de diable à trois têtes, mais ce sont des fées aussi. Les deux sont habitées de démons insensés qui les hantent comme des feux ardents, abandonnés à leurs terreurs funestes. Ils ne savent plus ce qu’ils ont fait mais ils doivent le faire. Tout se passe comme s’ils devaient le refaire ou le rejouer. C’est plus fort qu’eux. Ensemble. Ils confondent tout, l’apparence, la réalité, l’avant, l’après.

Ils entendent des voix. Ils ne savent plus ce qui se passe, quelque chose *d’ailleurs* passe au travers d’eux, leur vision est trouble. Leurs sens s’exacerbent, enflent comme des gorgones avides. Leurs yeux sont ouverts à l’intérieur d’eux, ça les pétrifie mais *lui*, il doit le tuer. Le roi. En fait, on ne sait plus trop pourquoi, pour devenir roi oui bien sûr, c’est simple à comprendre mais au même instant il a des visions. Le poignard plane et ondoie devant lui comme un oiseau lent. C’est un mirage. *Elle*, c’est elle qui veut ça, tuer le roi ce bon roi, elle transgresse tout ce qui passe, elle ne comprend rien d’elle, c’est la confusion, elle inverse tout et l’autre tue le roi parce qu’il croit vouloir ça aussi. Il ne pense plus, c’est un faux fort. C’est un fluet.

UN OPÉRA EXÉGÈSE DE MACBETH

Par **Frédéric Boyer**

Quand c'est fait, il ne s'en souvient même plus, il a la berlue. Tout à coup, il tue tout autour de lui, c'est irrésistible, il ne peut plus s'arrêter, puis il prend peur, depuis le début il a peur, il a toujours peur, alors il devient délicat, presque douillet, il part en vrille, soudain elle meurt aussi, tout dégénère et devient infâme en lui. À la fin, il le sait, c'est trop tard et c'est fini.

Lorsque j'ai commencé à imaginer un opéra sur ce texte damné, je me suis donc retrouvé un peu comme elle et lui, perdu, apeuré, anxieux, le meurtre en moins certes, mais quand même, un sacré relent de mort aux trousses. J'imaginai à me faire peur. Pourquoi devais-je écrire ça ? Encore une histoire qui finit mal. Mais c'était aussi plus fort que moi. Je n'avais pas fini le précédent opéra - celui où la femme écorche et dévore son homme avec sa bouche rouge ouverte pleine de dents aiguës - que je savais qu'il fallait faire pire. Voilà, et maintenant je l'ai fait. Heureusement, rien n'est vrai.

C'est un opéra, comme sont souvent les opéras. Plein d'effroi, alarmé, fragile, cocasse malgré tout et ça chante tout le temps.

Avec un opéra, je ne veux pas raconter une histoire mais tenter de dire le monde comme je l'entends. Comme ça passe devant moi. Il ne s'agit pas de raconter une histoire de plus mais faire plus d'histoires avec l'opéra. Chaque opéra charrie sa peine, son inquiétude, son indescriptible détresse. Ça vient à soi seul. Le texte arrive comme ça, il se tient debout devant vous, c'est fou, c'est comme une adresse à soi-même. D'abord, ça vous toise d'un œil morne, ça dure un moment, longtemps, ça rumine en vous puis ça vous contraint. Alors, il faut dire ça en musique, par la musique parce que c'est comme ça que ça se fait. Un opéra.

La permanence de l'histoire de ces deux-là ne cesse pas d'accabler notre temps. Ç'en est même effarant comme

c'est moderne. C'est une question, au même instant une métaphore et vice-versa. **L'opéra c'est dire en chantant ce qui nous préoccupe ensemble.**

Alors, j'ai lu et relu cette pièce dont on ne dit pas le nom, toutes les traductions (depuis longtemps tout le monde s'y est mis), j'ai vu les films (il y en a beaucoup), les pièces (encore plus, chacun à son idée là-dessus), j'ai lu ce qui s'écrivait dessus, dessous aussi (c'est plein de souterrains, de sous-bois, c'est toujours obscur, on n'y voit rien), j'étais épuisé par ce texte, envahi, perdu. Lorsque j'ai été tout à fait englouti, tout au fond, j'ai demandé à Frédéric Boyer que l'on fasse ça ensemble. Il fallait absolument l'embarquer - lui - dans cette aventure. Alors, il a tout relu aussi, et puis il a tout réécrit. C'était très joyeux, oui, c'était inattendu, on s'est amusé aussi. Ça s'est fait comme ça. Mot à mot. Note à note.

28 juillet 2018

Comment interpréter aujourd'hui pour l'opéra une tragédie shakespearienne ? Plutôt que de livrer une version abrégée et adaptée du texte original, nous avons préféré, avec Pascal Dusapin, créer une sorte de digression noire et enchantée de l'œuvre et de son mythe. Jusqu'à inscrire dans le livret et la musique les cicatrices de nos échanges, de nos lectures, des événements vécus, comme celles de deuils terribles qui nous auront frappés pendant ce travail de trois années.

C'est ainsi tout un monde souterrain que nous avons convoqué. J'ai voulu que les personnages de la célèbre tragédie parlent et chantent avec notre voix. Qu'ils parlent et chantent en anglais avec les mots de Shakespeare mais que l'on entende aussi d'autres

voix plus contemporaines, et les échos d'autres paroles. Jusqu'à ne plus distinguer le présent du passé. J'ai voulu écrire une libre réapparition lyrique du couple maudit au cœur d'un poème contemporain, personnel, hanté par le texte shakespearien. Lady Macbeth et Macbeth ne sont plus seulement les protagonistes d'une machination sanglante qui se retourne contre eux, mais ce couple à la fois déchiré et uni qui revient nous appeler depuis leur enfer. Parce que leur histoire pour moi, aujourd'hui, c'est l'histoire lyrique d'un amour qui affronte sa propre sauvagerie contraire. Miroir déformant derrière lequel nous découvrons un autre monde, un outre-monde où notre force est impuissance, notre désir un impossible assouvissement.

“
Underworld, l'outre-monde ou les enfers, le monde souterrain des créatures bizarres, mais aussi la pègre, le crime, les mondes parallèles... Et encore le monde du double, du jeu, du théâtre. Parce que revisiter une œuvre, c'est toujours la rappeler comme on rappelle des spectres, comme un cauchemar devenu le nôtre qui ravive nos propres peurs et culpabilités bien réelles. « I like the thrill » [J'aime le frisson], s'écrit Macbeth comme une révélation.

Le drame est resserré autour du couple Macbeth et de ses obsessions sanglantes. Une sombre féerie menée par les Weird Sisters, sorcières mais littéralement « Sœurs bizarres », voire dérangées, par le Portier -, ou le gardien des enfers et un enfant mystérieux



« Même si l'Enfant pourrait être tenu par une jeune femme, idéalement, il faut un enfant à la voix sûre et droite, résolue dans son intention. Car c'est l'Enfant qui - à la fin - tue Macbeth. »

Pascal Dusapin

(inspiré dans la pièce de Shakespeare par le fils de Lady Macduff mais aussi et surtout par l'étrange et terrible déclaration de Lady Macbeth sur sa connaissance de l'amour maternel, comme si elle avait eu un enfant). Les personnages sont hantés par l'enfance. Tous orchestrent ce cauchemar répétitif qui devient le nôtre : que s'est-il passé ? quel acte a été commis ? quelle pièce a été jouée ? « Les choses sont-elles vraies de ne pouvoir être vraies ? » (pour reprendre l'interrogation de Macbeth dans le livret).

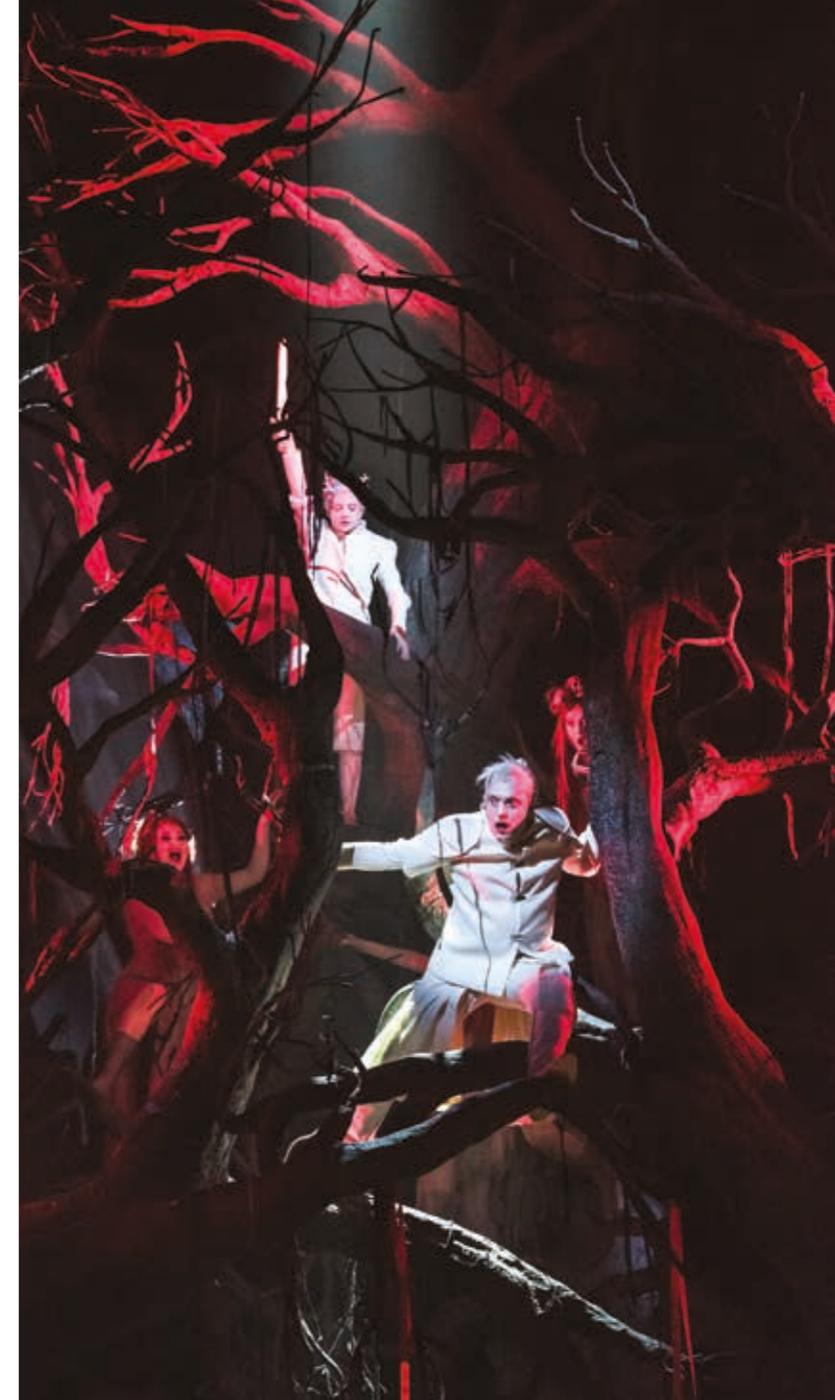
J'ai repris, sous la conduite de Pascal Dusapin, le texte de la tragédie shakespearienne, en prélevant en quelque sorte des éléments de langage, des refrains, des phrases et des mots qui ont constitué l'alphabet du livret, et en les réinterprétant dans un texte inédit

qui se voudrait comme une machine lyrique contemporaine de l'œuvre dont il s'est inspiré.

Tout est joué déjà, tout est dit et entendu, mais les mots et les actes reviennent pour écrire cet opéra contemporain, opéra sur la tragédie et de l'acte régicide, fratricide également (le meurtre de l'ami Banquo). Si j'osais, je dirais qu'il s'agit d'un opéra exégèse de *Macbeth*, ou un *midrash* poétique moderne de l'œuvre. Un opéra de la culpabilité dans lequel résonnent également les paroles bibliques de Caïn et Abel ou celles de saint Paul, et un *requiem*. Mais aussi d'autres drames de Shakespeare (*King Lear*), quelques vers de ses sonnets, des citations de Lewis Carroll, du poète E. E. Cummings, ou encore des chansons populaires écossaises, des berceuses anciennes...

La situation pourrait être celle-ci : **“** une cour maléfique de démons lunaires, ou mieux encore une petite bande de sœurs malades, dérangées et folles, plutôt drôles et méchantes, organise une sorte de cérémonie chamanique, théâtrale, de convocation du passé et de l'histoire. Les spectres réapparaissent. Les fantômes dansent. L'opéra devient le lieu magique de la répétition. Le couple maudit est condamné à revivre l'histoire qu'on lui prête et dont il s'accuse. Bref, les personnages sont tous confrontés à leur réalité spectrale, à revenir hanter leur mémoire et la nôtre. Une sorte de fête macabre, où le Portier du château apparaît pour ce qu'il était : le gardien de notre enfer, de notre conscience et de notre mélancolie.

Macbeth Underworld explore la frontière sonore entre notre réalité contemporaine et l'œuvre ancienne, active le texte fantôme de tout amour et de tout désir.



PIÉGER L'ESPRIT ET GLACER L'ÂME

Par **Thomas Jolly**

“ **L'opéra *Macbeth Underworld* est une sorte de machine lyrique et théâtrale en mouvement continu, hantée par la légende de *Macbeth* et sous-tendue par le texte de Shakespeare. Tel un palimpseste, il présente des images, des motifs, des références à la pièce de théâtre. Comme si cette œuvre lyrique était elle-même le spectre de la pièce.**

J'ai envisagé le décor de ce spectacle comme une maison d'opéra abandonnée. Tous les personnages sont morts, certains ne le savent pas : *Macbeth*, *Lady Macbeth*, le spectre de *Banquo*, l'enfant. Tous sont enfermés à jamais dans des limbes opératiques, condamnés à revivre éternellement leur histoire, à rejouer cette sombre féerie. Une sorte de litanie ou plutôt une comptine cruelle, répétitive et hantée par la culpabilité du couple maudit des *Macbeth*.

Toute l'œuvre de Shakespeare est hantée par l'histoire d'un enfant décédé. Dans *Macbeth*, seuls quelques vers indiquent que *Lady Macbeth* a été mère, et que le couple a - semble-t-il - perdu son héritier. *Pascal Dusapin* et *Frédéric Boyer* ont fait de cet enfant mort la pierre angulaire de la construction de la culpabilité qui dévore les *Macbeth*. La présence d'un chanteur enfant sur le plateau leur est apparue comme une évidence.

Les personnages de l'opéra sont des jouets mus et manipulés par des êtres oniriques : les trois *Sœurs bizarres*, accompagnées par un chœur de femmes et leur reine *Hécate*. Le *Portier* est le gardien de la porte du château mais aussi de l'enfer, de l'outre-monde, de l'*Underworld*.

Cet outre-monde, c'est le monde souterrain, celui des morts et des créatures bizarres. Mais pour moi, c'est aussi le monde de l'inconscient, celui de la culpabilité des *Macbeth*, un sentiment dont ils ne savent pas ou ne veulent pas se défaire. Cet opéra explore les facettes sombres du cerveau : l'inconscient se déploie sur le plateau. Convaincu que l'opéra contemporain ne rime pas avec opacité, j'ai eu pour préoccupation première de rechercher la clarté. Je me suis intéressé à la manière dont on pouvait recevoir cette œuvre, que l'on soit ou non familier de *Macbeth* de Shakespeare, ou de la musique de *Pascal Dusapin*. Rendre une création accessible à tous ne signifie pas pour autant qu'il faille revoir à la baisse son niveau d'exigence, bien au contraire.



Pour moi, l'enjeu est de raconter une histoire et de la livrer au plus près des « commandes écrites » de l'auteur et du compositeur. J'ai eu le luxe d'être invité dès le départ dans le processus de conception de l'œuvre, j'ai ainsi pu suivre la composition de la musique et l'élaboration du livret. Depuis nos places respectives, *Pascal Dusapin*, *Frédéric Boyer* et moi-même avons infusé cette histoire. Par chance, la musique de *Pascal* est une musique empreinte de théâtralité. Une musique faite de sensation, organique et émotionnelle. En un mot : une musique vivante. Mais avant qu'elle ne voie le jour, j'ai été confronté à plusieurs questions : comment échafauder un spectacle sans pouvoir entendre la musique ?

« Le Portier est un personnage rustique et ridicule, un peu aliéné et comique mais dans un sens, terrifiant. Il est le gardien des Enfers. »

Pascal Dusapin

Comment élaborer une mise en scène en cours de composition ? Comme à mon habitude, j'aime remettre l'ouvrage sur le métier à chaque nouvelle création, être bousculé dans mes modes de création. Pour cette aventure, j'ai inventé un protocole de travail avec *Pascal Dusapin*. Je lui ai demandé de narrer sa partition. De parler sa musique, librement, avec ses mots, ses intonations. Ces entretiens ont été filmés et scrupuleusement retranscrits.

Images, expressions, adjectifs, couleurs, humeurs, gestes... Se déployait sous mes yeux une topographie de l'œuvre à venir. Le projet de mise en scène, les costumes, les lumières, la scénographie, tout s'est alors inventé à partir de cette partition vocale et sémantique. Cette collaboration obligatoire, cette intimité indispensable avec le compositeur et le librettiste sont venues enrichir indéniablement mon imaginaire et augurent des répétitions et un spectacle tout aussi généreux.

UNE PARTITION ÉMINEMMENT THÉÂTRALE

Par **Franck Ollu**

Macbeth Underworld, opéra composé de huit scènes qui s'enchaînent sans interruption ni véritables interludes, est à mon sens une œuvre profondément théâtrale. Et cela dès son ouverture avec ses huit puissantes mesures d'introduction. En guise de prologue, on y entend un magnifique et surprenant bloc sonore, où Pascal Dusapin utilise tout l'orchestre, ainsi que l'orgue, que l'on retrouvera tout au long de l'opéra.

La nomenclature de l'orchestre comprend aussi un archiluth – que le compositeur décrit comme étant un personnage ancien, proche de Lady Macbeth –, ainsi que des instruments de percussion très hétéroclites, tels que les *chekere*, *kola*, *maracas* de type

yoman, *rakatak* (sorte de crécelles), *tingsha* (sorte de crotales). On entend parfois des champs d'oiseaux et de grillons. Ces instruments et les bruits de la nature confèrent également à l'œuvre un caractère mystérieux et fantasmagorique.

Comme dans toute l'œuvre de Shakespeare, la langue de *Macbeth* a son propre rythme. Pascal Dusapin exploite ce rythme mais également l'accentuation du langage pour en faire des composantes structurantes de sa musique. Si l'accentuation engendre déjà le rythme dans la langue de Shakespeare, le compositeur entend bien respecter cette donnée, mais aussi la magnifier par son écriture musicale.

Si l'on s'éloigne de la prosodie, on ne peut rien comprendre à l'harmonie du texte. Si l'on ignore la métrique, on ne peut pas avoir le sentiment véritable de la poésie qui s'en dégage. Le texte de Shakespeare comporte déjà en lui-même les prémices d'une partition musicale. Le compositeur en utilise tous les rebonds rythmiques, comme les changements d'intonation qui sont intrinsèques à la manière dont on peut lire le texte. Il joue et exploite les rythmes de la langue, comme par exemple des monosyllabes ou « coups de voix », des rythmes iambiques, composés de deux syllabes (une brève et une longue) primitivement utilisés dans la comédie satirique, très présents dans la partie du Portier, dans la troisième scène « Sleep no more ».

La musique se meut souvent à la manière d'un récitatif, guidée par la prosodie et par la théâtralité qu'inspire la tragédie de *Macbeth*. En ce sens, on peut comparer la démarche de Dusapin à celle de Debussy dans *Pelléas et Mélisande*, ou bien encore, dans un autre genre, à celle de Schoenberg avec le « Sprechgesang » (parlé-chanté). Sauf que dans l'interprétation du *Macbeth Underworld* de Dusapin, il n'y a pas d'ambiguïté : le texte doit être chanté, et les notes doivent être entendues, ce qui n'empêche pas l'œuvre d'être profondément théâtrale.

Ce n'est pas la première fois que Pascal Dusapin utilise ce procédé : on le retrouve dans la plupart de ses opéras, quoiqu'il soit particulièrement amplifié dans *Macbeth Underworld*. Cela montre l'intérêt que le compositeur porte à la sonorité des langues, et cela explique pourquoi il travaille toujours les textes dans leur langue d'origine. Il a besoin d'en entendre la sonorité. Voilà pourquoi il serait absolument inconcevable de chanter *Macbeth Underworld* dans une autre langue que l'anglais.

« Le fantôme (ou le spectre) de Banquo, le meilleur ami de Macbeth, est la voix du destin de Macbeth, de sa conscience : c'est lui qui annonce le désastre. Il est une sorte de commandeur. »

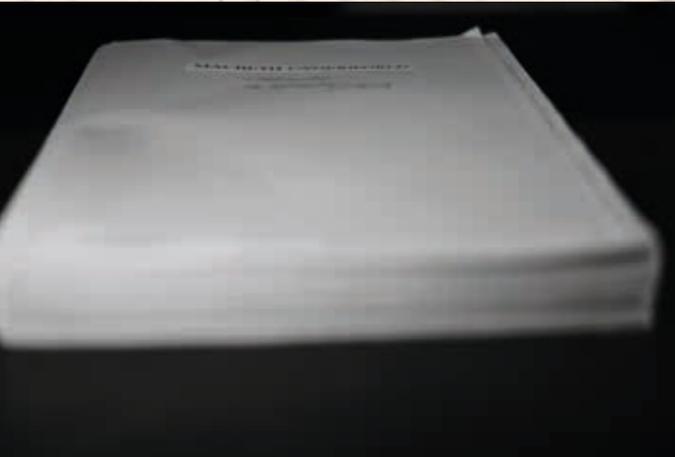
Pascal Dusapin



LA PARTITION

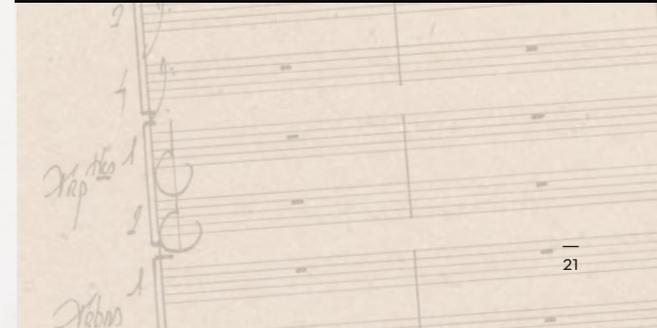
Pascal Dusapin

Partition manuscrite de Pascal Dusapin,
10 septembre 2016 – 9 juillet 2018,
Éditions Salabert, pages 84 et 85.



A page of handwritten musical notation for an orchestra. The page is filled with staves for various instruments, including strings, woodwinds, and brass. The notation is dense and includes many notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and markings in the margins.

A page of handwritten musical notation, similar to the previous page. It shows detailed musical notation for various instruments, including strings, woodwinds, and brass. The notation is dense and includes many notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and markings in the margins.



NOMENCLATURE DE L'ORCHESTRE ET NOTES POUR L'INTERPRÉTATION

3 Flûtes

(3^e aussi Petite Flûte)

2 Hautbois

(2^e aussi Cor anglais)

2 Clarinettes en si b

Clarinettes Basse

2 Bassons

(2^e aussi Contrebasson)

4 Cors en fa

2 Trompettes

(sourdines sèches et wah wah)

2 Trombones ténors

(sourdines sèches, wah wah et plunger)

Tuba

Orgue

4 Percussions

(dont 2 placées derrière la scène où en coulisse)

Archiluth

Chœur de femmes

(8 sopranos, 8 mezzo-sopranos)

8 solistes

12 Violons I

10 Violons II

8 Altos

6 Violoncelles

4 (ou 6) Contrebasses

Percussions 1

2 Castagnettes

Tambour de basque

2 Cymbales (petite = 1, grande = 2)

Caisse claire

Blocs chinois (de l'aigu vers le grave = 1, 2, 3)

Cloches plaques :

les plaques do # et ré sont communes

aux 2 percussionnistes

Mark tree (en acier, grand)

Tingsha

Glockenspiel (3 octaves)

Fouet

Rakatak

Maracas « Yoman »

Cymbales « Spiral » :

= fouetter les spires du haut vers le bas

Kola

Épée

Percussions 2

Crécelle (grande et très sonore)

Cymbale (grande)

Cymbale cloutée

3 Cloches de vache (sans hauteur fixe, de l'aigu vers le grave = 1, 2, 3)

Jeux de Crotales

Tam-tam (moyen) :

= frotter vivement

avec un batte de triangle

= étouffer juste après l'attaque prévoir

également un archet et du papier de verre

3 Bongos (de l'aigu vers le grave = 1, 2, 3)

3 Djudjus (1 = le noir, 2 = le marron clair, 3 = le marron foncé)

Chaîne (grande et lourde, à manipuler dans une bassine métallique)

Tambourin

Chekere « Yoman »

Spring drum

Grelots

Grand bâton de pluie

Épée



Chekere « Yoman »



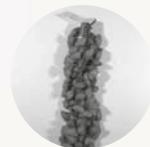
Cymbale « Spiral »



Kola



Djudju n°1



Djudju n°2



Djudju n°3



Maracas « Yoman »



Rakatak



Tingsha

NOTES

De la page 306 à la fin : dans ces mesures, toujours annotées « épée » il s'agit de suggérer acoustiquement le combat d'épées entre l'enfant et Macbeth. Une solution à cet effet demandé pourrait être de fixer de véritables épées sur un socle résonnant, en position verticale, et de les frapper avec des baguettes métalliques (ou toute autre pièce de métal).

De la page 195 à 197 du manuscrit : la Petite Flûte, les 2 Percussions et le Violoneux pourraient être sur scène, comme un petit orchestre de banquet. Dans ce cas, confier les parties de percussions aux deux percussionnistes placés en coulisse. Mais attention, au cas où la solution choisie serait de faire jouer ce petit orchestre sur scène, il conviendra aussi d'engager un musicien supplémentaire pour jouer la partie de Petite Flûte (ou flûtiau...).

PERCUSSIONS PLACÉES DERRIÈRE LA SCÈNE

(Ces deux instrumentistes sont précisés dans la partition « percussions coulisses »)

Grosse caisse (si cela est possible, et même si cela reste à décider avec le chef d'orchestre, j'aimerais deux grosses caisses, toujours frappées simultanément)

Tam-tam (le plus grand et large possible)

Cymbales frappées

Cloche d'église

(j'aimerais une vraie cloche au timbre un peu éraillé et lugubre. Elle pourrait être placée sur scène)

Effet Tonnerre

(une plaque ou un énorme Spring drum)

Grand tambour de bois

(de type africain ou de type Hammer avec une sonorité puissante)

Effet « On entend des coups ! » :

Cet effet est prévu pour figurer les coups sur la porte des Enfers. C'est une séquence importante du point de vue théâtral et il conviendra - en accord avec le chef d'orchestre et le metteur en scène - de trouver l'effet sonore idéal.

NOTATION DES VOIX SOLISTES

= chanter avec beaucoup de souffle, diaphane et presque sans hauteurs.

= chanter avec souffle mais sans jamais perdre la hauteur.

= parlé-chanté

= expiration très sèche.

LE CHŒUR DE FEMMES

Première séquence avec les tuyaux d'orgues, page 269 :

À chaque chanteuse du chœur a été attribué un tuyau d'orgue d'un registre de type 1' ou 2'. Ce sont donc des petits tuyaux de registre aigu, de hauteurs toutes différentes, couvrant approximativement les deux ou trois dernières octaves d'un clavier.

Pour cette première séquence, chacune des chanteuses souffle dans le tuyau et le fait sonner de la façon la plus irrégulière possible en jouant avec les harmoniques. L'ensemble produit alors comme un chœur de pleurs...

Deuxième séquence avec les tuyaux d'orgues, pages 277 et 278 :

Faire sonner plus finement que précédemment. De façon plus lointaine, comme un souvenir... Éventuellement le chœur de femmes pourrait être placé en coulisse.

L'ORGUE

L'orgue requis est liturgique de type Allen, deux claviers et pédalier.

Il est toujours très délicat de noter précisément la registration mais je donne quelquefois des indications de registre 8', 4', 1', 1'1/3', etc. plutôt comme des indications de registres. Il arrive aussi que je précise une indication simple de sonorité ou de couleur (par exemple : plus doux ou électrique).

L'orgue doit être extrêmement bien intégré à la sonorité de l'orchestre et sonner légèrement au-dessus (quoiqu'il convienne de différencier les passages où l'orgue sonne avec l'orchestre et lorsqu'il est plus soliste).

On veillera donc à ce que la sonorisation soit très naturelle, la plus proche possible d'une sonorité d'église.

LE VIOLONEUX

Page 193 :

Bien que ma préférence aille vers l'emploi d'un musicien de scène, cette partie pourrait être jouée par le violon solo de l'orchestre à la condition sans doute qu'il puisse changer son instrument pour un autre plus « populaire ». Jouer *ff sempre marcato* avec une sonorité rauque, comme un violoneux de bal, grinçant, très dansant, enjoué et rythmé. Je ne note aucun phrasé, considérant que le rythme évoqué par la musique suffira.



UNDER THE WORLD OF PASCAL DUSAPIN

Par Irina Kaiserman

« Oh, noirs sont les amants qui rêvent, qui créent et qui tuent. »

AU DÉPART... PAS DE POINT DE DÉPART DISTINCT CHEZ PASCAL DUSAPIN.

L'amorce est plurielle, il y a des rencontres, des impressions, ça infuse puis enclenche peu à peu, ça continue, ça se pose et se rature, ça sédimente et un jour quelque chose émerge, la montagne est là. Il y a son immense amour de la littérature, de la poésie et du théâtre qui deviennent les alliés précieux de ses livrets d'opéra. Il observe avec bonheur et fascination les mécanismes de la pensée dans l'écriture qui s'engrainent, tels ceux des montres à complications qu'il admire lorsqu'on ouvre leur boîtier. Il aime se pencher sans fin sur la trame qui sous-tend les œuvres pour mieux en appréhender la construction.

Il y a le théâtre des émotions constitué par ce butin littéraire. La merveilleuse sensation de se sentir autre, de parler avec les mots des autres.

Un jour Dusapin encore élève fut prié de ne plus venir au club de théâtre de son lycée, son professeur arguant de sa trop grande personnalité dont ses congénères auraient pris ombrage... Y pensait-il en 2010 au Festival d'Avignon lorsque, à l'issue d'un concert au cloître des Carmes, il lut quarante minutes durant, seul sur scène, les merveilleuses phrases de son ami Olivier Cadiot ? Il y eut là un bonheur indicible. Celui de raconter le monde à travers des histoires et d'être écouté.

« La vie ? Une ombre qui passe, un pauvre comédien

Qui s'illusionne et se tourmente
une heure sur scène
Et à la fin on ne l'entend plus.
Une histoire racontée par un idiot,
pleine de bruit et de fureur,
Et qui ne signifie rien. »

Pascal Dusapin aime lors des répétitions raconter des histoires aux musiciens, aux orchestres. Pour mettre en évidence le sentiment lié à la musique, pour amener la tension dramatique adéquate, enrichir l'interprétation.

Avec l'opéra, il met sa musique au service d'une histoire pour rendre compte du monde tel qu'il le perçoit, déborde de ses formes en permanente évolution pour plonger dans la psyché, chaudron fertile des passions humaines.

IL Y AVAIT DEPUIS DES ANNÉES L'ENVIE DE METTRE EN MUSIQUE UN OPUS DE SHAKESPEARE,

l'intérêt pour le travail autour de *Richard III* de Pacino ; il fallait une pièce courte. Après l'univers minéral, poussiéreux, aride de Penthésilée en son désert, il était assoiffé et asséché. Il avait besoin d'un changement de climat : les brumes des Highlands et leurs terres gorgées de sources et de bruyère dessinaient un territoire attirant et prolifique. L'humidité glaiseuse de *Macbeth* allait le désaltérer.

La tourbe, les odeurs d'humus, l'eau qui suinte lui rappelèrent la Lorraine natale, même les pins des forêts écossaises ressemblaient aux grands arbres noirs entourant les clairières de Vaux, le village où Pascal Dusapin grandit, près de Metz.

« Lady M. n'est pas une furie, c'est une femme insidieuse dotée d'un fort caractère mais à la psychologie confuse et très fragile. Voix douce, très suave. »

Pascal Dusapin



Le brouillard et les relents de bataille, les cadavres des soldats et les armes qui restent enfouis dans la terre meuble, les étangs ravinés par les combats et les bombes, rassemblaient l'Écosse de Macbeth et la Moselle de l'enfance du compositeur.

Une catharsis de guerre était-elle possible ? La musique continue là où les mots et les hommes s'arrêtent, elle continue son chemin intrinsèque...

Il regarda tous les films tirés de *Macbeth* qu'il put trouver, du *Château de l'Araignée* de Kurosawa au *Macbeth* de Polanski, ainsi que maints films d'étudiants dans des universités américaines, en passant par une captation de la Royal Shakespeare Company, bien d'autres encore. Il écoutait, le rythme de la langue, le rythme des acteurs, il regardait, les expressions, les mises en abyme, les perspectives changeantes, il glanait. Dame Judi Dench, « What is done can not be undone », son long cri contenu, grinçant comme un vieux portail rouillé,

ses gémissements de petit enfant mélangés à ceux d'une bête blessée, son souffle à bout, c'était déjà de la musique, une cadence. Il lut toutes les traductions, chercha les interprétations du texte original, l'envers et l'endroit... Il confia le livret à un ami érudit et poète, arpenteur des grands textes, Frédéric Boyer. Il s'agissait de réduire la pièce, de mener un « travail d'élagage » et de bouleverser quelque peu le texte de Shakespeare.

DE QUOI PARLERAIT-ON ? D'AMOUR ?

Contrairement à la pièce de Shakespeare, Pascal Dusapin voulut insister sur l'amour qui lie ce couple monstrueux. Le mystère de l'amour, du lien entre deux êtres, de ce qu'on accomplit en couple et qu'on n'accomplirait pas seul, lui paraissait essentiel.

« Love is a voice under silence. »

Il y a un pacte entre Lady Macbeth et son époux, mais l'assassinat du roi, alors même qu'il est une émanation de leur amour, va scinder irrémédiablement leur unité.

« Maintenant nous sommes un mystère qui n'arrivera plus jamais. »

Il n'entend pas faire de Lady Macbeth une harpie avide de pouvoir et de sang et introduit une grande douceur dans son chant, avec une élocution assez baroque, une intériorité et une ingénuité très grandes. Elle chante même une berceuse, reflet d'une maternité perdue. Sa violence n'en est que plus éclatante, et sa révolte envers sa condition de femme contrainte d'agir dans l'ombre (« Unsex me » !). Il y eut de la tendresse à écrire pour elle. Le personnage est l'instigateur du crime, mais se retrouve aussitôt confronté à l'impuissance de l'homme à agir et à finir une action (« If it were done it were well »). Le pouvoir manifeste du patriarcat est creusé en sous-bois par celui plus indécidable du matriarcat, et la précarité du statut social de la femme l'entraîne à persuader l'homme de forcer la loi pour s'élever et la hisser ainsi à sa suite. Penthésilée, l'héroïne de son précédent opéra, dépassait elle aussi sa condition de femme pour accomplir le destin, mais restait subordonnée à la loi, et cette obéissance contribuait à la conduire vers son acte monstrueux.

Face à ses affects Lady Macbeth fléchit, elle conspire, manipule, menace mais capitule, rapidement débordée par ses actes, elle se dissout dans la culpabilité et la folie. Sa force de

conviction, son emprise sur son époux, sa détermination vont s'effondrer devant l'égarement, l'enfermement mortifère, l'aliénation progressive de son homme échappant à tout contrôle.

Macbeth, de serviteur zélé et crédule, devient assassin et fou, enfant tyrannique sans limite. Face au pouvoir de la prédiction des Sœurs bizarres, cette prédiction transposée en miroir narcissique, Macbeth se parjure, il trahit tout de suite la loi. Certes, l'acte émane de l'amour, mais il le disloque. C'est le jeu de l'intime et de l'universel : l'intimité se joue de la loi, la loi et le nombre reprennent leurs droits une fois l'intimité caduque : l'union vole en éclats.

Pour exprimer son trouble, Dusapin fait évoluer la voix de Macbeth du registre grave à celui de l'aigu, sans socle. Cet homme balloté par les désirs et les projections des autres, entre liberté fantasmée et aliénation, devient errant à mesure qu'il tue et que son palais se remplit de fantômes. Le compositeur aime suivre ces personnages qu'on rencontre aussi chez Beckett, un de ses auteurs favoris, qui attendent, traversent, ne savent ni où ils sont ni qui ils sont. Le transport de leurs affects rappelle les plaques tectoniques qui glissent, dérivent et font soudain tout craquer au-dessus d'elles.

Comment discerner son désir de celui des autres ? Éclos au sortir des combats et de leur violence, le premier désir de Macbeth est teinté de culpabilité, puis s'incline devant celui de sa femme et devant son ambition. Mais le futur régicide rencontre aussi, au plus profond de lui, l'écho d'une aspiration indicible et pourtant souveraine, à ne pas être « bon » au sens chrétien, mais à laisser les noirceurs de l'envie, de la jalousie, de la cruauté, remonter à la surface et éclabousser le reste du monde. Le révélateur aura été le présage des Sœurs bizarres, mais celles-ci disent bien : « We all might be anyone ».

DU POUVOIR ?

La liberté étant entravée par le présent et le réel, la tentation est donc grande de s'en affranchir en se projetant dans l'avenir grâce au surnaturel. « Parle, pouvoir inconnu. » Ce faisant, l'humain abandonne son libre arbitre et devient le jouet du surnaturel, des Sœurs bizarres, mais il ne le voit pas. Il est aveuglé par la promesse du pouvoir, la promesse infaillible. Mais le pouvoir peut rendre fou...

Y céder, le conquérir en espérant garder le contrôle ? Ou s'en protéger, en le refusant, pour prévenir la folie inhérente qui guette ?

Pour l'artiste Dusapin, cette question-là est une énigme, puisqu'il s'est justement tenu à l'écart de ces enjeux-là dans son parcours de vie : le pouvoir, ça ne l'intéresse tout simplement pas. Se renier, trahir pour gagner en prérogatives et en omnipotence ? Cette métaphore de la politique, simple et moderne, liée au règne d'Elisabeth Ière et de Jacques VI Stuart, le fascine en conséquence. Les journaux d'actualité qu'il lit quotidiennement exposent maintes déclinaisons de cette histoire dans le monde contemporain...

Rêver sur le moment où l'on choisit sans choisir, mais où la voie dans laquelle on s'engage ne mène plus qu'au drame le plus noir et sanglant. Rêver puisque le sommeil a fui !

« Macbeth a assassiné le sommeil. »

Le sommeil fuit aussi souvent le compositeur accroché à son rêve d'opéra et heureux du silence de la nuit, sans téléphone ou bruits intempestifs pour le déranger à son labeur, où

les rapports changent à la faveur du calme et de la torpeur générale pour affûter les pensées de celui qui veille et laisser enfin affluer les constructions sonores qui l'envahissent à toute heure.

« Night never goes. »

DU DESTIN ?

Le destin annoncé devient l'unique voie, il dépasse Macbeth et sa Lady et les conduit vers la folie et la mort, sans alternative. Ils vont lâcher prise l'un après l'autre, l'un sans l'autre, devant la fin annoncée, devant le drame inéluctable. Ils ont été les jouets des trois Sœurs bizarres, que Dusapin a imaginées sous les traits de belles ensorceleuses au talent de mentalistes : elles devinent ce que Macbeth ignore de lui-même, cette ambition et cette violence ravageuse, elles jouent... Et Hécate, reine des sorcières les en blâme. Hécate dont Médée, autre héroïne d'un opéra de Dusapin, était la prêtresse... On dit que les prédictions sont hors temporalité. Peut-être que si Macbeth avait attendu sans forcer le destin, la prophétie se serait réalisée sans

passer par le crime ? Ici se pose la question du respect et de la maîtrise du temps, autre compagnon et obsession du compositeur. Dans cet *Underworld*, les repères sont brouillés, on ne sait plus vraiment quand et où évoluent les personnages.

L'angoissante licence du choix, du libre arbitre plus ou moins libre et de l'impact d'une action de quelques secondes rencontre l'impossibilité de revenir en arrière, d'effacer et de recommencer, l'irréversible...

*« Hier sera trop tard.
Les actes ne rêvent pas à ce que
peut faire le passé
Et les frelons pleurent aux piqûres
des enfants. »* dit le portier.

Le contraire du créateur qui peut écrire et raturer, découper un bout de partition, en scotcher un autre, créant des pages unies à l'endroit et puzzle des volte-faces et des hésitations à l'envers. Partition confettis, quatre ou cinq trous par page parfois ! Magie du Tipp-Ex et de la colle.

Écrire, lentement, relire, casser, retrouver le fil, recommencer.



IL PARTIT EN VACANCES EN ÉCOSSE,

vérifier les intuitions, chercher des bruits et des atmosphères, se gorger de lumière changeante et violente. Là-bas, les rubans de route, brillant à travers des paysages sans fin, reflètent les nuages qui défilent. Dusapin a écrit en 2013 une pièce intitulée *Wolken* - « Nuages » en allemand - il a une passion pour les nuages, ces formes qui empruntent à nos rêves et à nos cauchemars et auxquelles on délègue l'apparition ou la disparition d'humeurs et d'événements. Il visite les châteaux de Cawdor, Inverness, voit la butte où les rois furent couronnés à Scone ; tout est vert, mouillé, glissant, les arbres sont immenses, les marronniers rampent, les pins sombres défient les cieux, les lochs sont noirs et pleins de secrets. Il est entre une nature impérieuse et une présence surhumaine qui rôde en guettant les interrogations des mortels. Les pubs et leur collection de bières et de whisky font souvent la jonction. La question de l'entre deux mondes, entre deux états, entre plusieurs temporalités hante l'œuvre de Dusapin : où va-t-on dans les états créés par les crises de nerfs, les crises d'épilepsie, de delirium tremens, les états altérés de la conscience dont ces personnages

d'opéra sont coutumiers ? Jusqu'où ? Il déambule.

Quand on entreprend un voyage, l'éventail des possibles s'accroît le temps de passer d'un monde à l'autre, puis il se réduit à nouveau. Il engrange les sons, les résonances, la pluie, des branches cassées... de quoi faire avancer la forêt de Birnam vers Dunsinane.

Là-bas le rattrape l'annonce de la mort accidentelle d'une amie. L'idée originelle d'un requiem grinçant et sarcastique avec les Sœurs bizarres, au milieu de l'opéra, se transforme au contact de cette réalité. Il composera un requiem pour elle, *Nox perpetua*. Une déchirure chantée par le chœur et les Weird sisters, un manifeste contre la mort.

SON APPÉTENCE POUR LES PERSONNAGES HAUTS EN COULEURS,

grandes gueules, hors bonne conduite, hors bienéance, lui fait écrire un contrepoint à la noirceur et à la mélancolie : le portier, ivrogne bienvenu, houspilleur, effrayant, emblématique de tous ces personnages triviaux, mais absolument nécessaires, qui attirent immédiatement la sympathie,

secouent les atmosphères dramatiques, provoquent l'irruption de la chair dans les constructions psychologiques et dramatiques. Il ne sera pas sans rappeler Sly, le vagabond ivrogne de *La Sauvage apprivoisée*, son personnage shakespearien préféré, qu'il réinvente dans l'opéra *Faustus, the Last Night*, créé en 2006 au Staatsoper de Berlin. Avec son librettiste, ils complètent les protagonistes avec un fantôme-spectre, figure familière shakespearienne, interprété par une voix de basse, et un enfant qui dit :

« Mon épée c'est ma voix »,

et aussi,

« Tu seras un de nos monstres
les plus rares avec ces mots peints
sur un écriteau :
« Ici on peut voir un tyran ! »

Un enfant qui n'a pas peur de se battre contre un adulte. Un enfant qui annonce et qui clôt le drame. Impérieux dans son chant, incisif et pénétrant, incontournable, il devient l'épine dorsale de l'histoire avec toute la fragilité et la force dévolues à son jeune âge. Un enfant témoin et acteur. Dans la musique de Pascal Dusapin, il y a souvent une crise qui menace.

On en écoute les signes avant-coureurs, comme un enfant guette à quel moment les adultes vont déraiper. Puis vient l'explosion des sons et des émotions.

QUAND PASCAL DUSAPIN COMMENCE MACBETH UNDERWORLD,

il prédéfinit des trames harmoniques mais veut rester libre de pouvoir changer d'avis dans cette partition sans escale. Il n'y aura pas de plan irréversible, contrairement à ce qui arrive à son héros. À la différence de son opéra *Penthesilea*, dont la forme - un prologue, onze scènes et un épilogue - s'apparente à des îlots, *Macbeth Underworld* se présente d'une seule traite, comme un songe qu'on n'arriverait pas à chasser. Il y a des décroissements et des bascules, mais la musique ne s'arrête pas. Il aborde des notes et des modes nouveaux, des grilles différentes, explore les fissures dans l'organisation verticale de sa musique, déploie la palette des sons comme la palette des gris en photographe amoureux du noir et blanc. (La photo, son autre passion : des images arrêtées, cadrées, maîtrisées. À l'inverse du mouvement perpétuel de sa musique, le calme, l'ordre capturé et la douceur de la composition photographique.)

Il imagine une sonorité pleine avec du vide entre les intervalles, ordonne des vagues orchestrales presque saturées. Les instruments particuliers qu'il invite cette fois-ci deviennent des personnages dramatiques dont l'originalité est signifiante : l'orgue et ses registrations influencent l'orchestre et convoquent un caractère oratoire et liturgique. L'archiluth attire la référence à la musique élisabéthaine qu'il affectionne depuis toujours, les sifflements d'oiseau imposent la nature, il y a aussi des percussions africaines, des tambourins. Un violoneux joue une gigue, l'opéra s'ouvre avec un sidérant effet de coup de hache orchestral qui résonne comme un tutti d'orgue, pour exprimer l'écart passionnel de ces personnages hors norme. L'écriture à partir de l'anglais permet la mise à distance et l'instrumentation de la langue en tant que matériau phonique, sans être naturellement encombrée du sens des mots au premier plan.

Il finit d'écrire en juillet 2017.

Puis il oublie, un geste artistique et salvateur. Pour pouvoir continuer. Après *Macbeth Underworld*, il écrit *Waves*, un duo pour orgue et orchestre, l'instrument de son enfance.

Les monstres qu'il emprunte pour ses opéras mettent à nu l'essentialité de l'être humain, ils viennent nous rappeler le pire pour que nous allions vers le meilleur. Ils nous mettent en garde.

« Quoi que nous perdions,
c'est toujours nous-mêmes que dans
la nuit nous trouvons. »

Comme nombre de créateurs, Pascal Dusapin se cache dans son œuvre, laissant à d'autres l'interprétation des signes, donnant quelques explications mais ne révélant que ce qu'il veut. Le reste est crypté, les spectateurs et les auditeurs le transcriront et se l'approprient. Tels sont les sortilèges et la puissance de la musique.

IRINA KAISERMAN

Après des études de psychologie et de dramaturgie, Irina Kaiserman s'est dédiée aux lettres : elle écrit des nouvelles et des portraits d'artistes. Elle vit entre Paris et Odessa.

SCHÉMA D'ORIENTATION

(POUR SE PERDRE DANS LES OPÉRAS DE PASCAL DUSAPIN)

Par **Maxime McKinley**

« **Les rues de cette ville n'ont pas de nom.** »

Roland Barthes, *L'Empire des signes*¹

Cette ville aux rues sans nom évoquée par Roland Barthes, c'est Tokyo. On s'y repère comme on peut, et pour ce faire, les Tokyoïtes dessinent de jolis schémas d'orientation. Pascal Dusapin a parfois photographié² des rues de Tokyo : on y voit des pieds qui traversent ensemble. Ses huit opéras composés à ce jour sont eux aussi, à leur manière, une ville aux rues sans nom. Selon ce compositeur, la musique est « un innommable³ ». S'y perdre semble constituer une expérience plus riche que celle de s'y retrouver et, *in fine*, la seule option possible. Ici, pas d'itinéraire sans itinérance.

Les lignes qui suivent dessinent

donc, en sept traits, un schéma d'orientation pour se perdre dans les opéras de Dusapin. Plutôt qu'un résumé chronologique⁴, elles relèvent quelques principes, quelques propositions, dégagés à force de déambulations dans ces contrées lyriques, et qui prétendent moins au statut de « points de repère » qu'à celui de « points de déambulation ».

LES OPÉRAS DE DUSAPIN SONT DES « AGRÉGATS SENSIBLES ».

Dans son livre *Une musique en train de se faire*, Dusapin cite à quelques reprises le philosophe Gilles Deleuze, l'un de ses interlocuteurs imaginaires privilégiés.

C'est ainsi que l'on retrouve, réimplantée dans son univers, cette déclaration du philosophe : « Le véritable objet de l'art, c'est de créer des agrégats sensibles⁵. » Cette très belle formule, si elle concerne l'art en général, semble néanmoins s'appliquer particulièrement bien à l'opéra et, *a fortiori*, aux opéras de Dusapin. De fait, l'opéra est un art d'agrégats : texte, mise en scène et musique s'y agglomèrent. Équilibrer ces composantes s'apparente souvent à un délicat funambulisme artistique. Or, Dusapin est un créateur polymathe, polyédrique et polyvalent qui aime les équilibres instables et les contre-balancements : il y est dans son élément. Lorsqu'il invente des opéras, il emprunte parfois des chemins de traverse issus de ses propres élans multidisciplinaires, notamment pour ses livrets. Mais cela n'en fait pas pour autant un démiurge wagnérien.



HERE
MAY YOU
SEE
THE TYRANT

Certaines dimensions de ses productions opératiques passent par des agrégats de travaux avec d'autres, bien que les partitions soient toujours composées dans la plus totale solitude. Les points de départ sont les textes. Pensons, par exemple, au livret d'Olivier Cadot pour le premier opéra (*Roméo & Juliette*), plus récemment à celui de Frédéric Boyer (*Macbeth Underworld*), aux collaborations avec des spécialistes linguistiques comme Shan Benson (pour *Faustus, the Last Night*, sur un livret du compositeur), ou encore aux innovations littéraires de Gertrude Stein pour *To Be Sung*. Le travail avec les metteurs en scène vient généralement après la composition. Pensons à Peter Mussbach (*Perelà - Uomo di fumo ; Faustus, the Last Night*), à Sasha Waltz (*Medeamaterial, Passion*) ou encore à Pierre Audi (*Passion, Penthesilea*). Il arrive aussi que des artistes visuels interviennent dans ces aventures, comme Berlinde de Bruyckere (*Penthesilea*) et James Turrell (*To Be Sung*). « L'avec », dans les opéras

de Dusapin, est d'une très grande richesse, selon des degrés de proximité variables et à saisir au cas par cas.

L'érudition passionnée de Dusapin irrigue sans cesse ces agrégats sensibles. Focalisons-nous un instant, par exemple, sur sa cinéphilie (nous pourrions en faire autant avec sa bibliophilie, entre autres appétences). Celle-ci se manifeste notamment, dans *Faustus, the Last Night*, par une transposition de la technique de montage de Jean-Luc Godard et par la citation, à la fin de l'opéra, du film *Persona* d'Ingmar Bergman (« Il n'y a rien, rien, rien... c'est comme ça que ça doit être... »). Le projet de *Macbeth Underworld* a été, en partie, mis en branle par le film *Macbeth* de Polanski et par *Le Château de l'araignée*, adaptation par Kurosawa du chef-d'œuvre de Shakespeare⁶. Ce sont des agrégats, donc, qui fonctionnent par flux sensibles. Si les opéras de Dusapin sont dégagés d'une certaine emphase expressive ampoulée, caricaturale et « bourgeoise⁷ » collant

parfois à l'image du genre, ils n'en sont pas moins traversés d'affects. Ils en sont peut-être même d'autant plus traversés d'affects, de l'innocence à la monstruosité (pensons à la mélodie enfantine de la harpe et aux chiens enragés dans *Penthesilea*). L'innocence et la monstruosité sont des bornes extrêmes (tout près du bien et du mal, mais déplacées par-delà la bien-pensance). Le rire, la mélancolie, l'ivresse, la grossièreté, la désorientation, la tendresse, la sensualité et bien d'autres affects chantent aussi dans ces agrégats sensibles.

LES OPÉRAS DE DUSAPIN SONT INACTUELS, CE QUI RENFORCE LEUR RAPPORT AU CONTEMPORAIN.

Slavoj Žižek, dans *La Seconde Mort de l'opéra*, décrit deux fins de l'opéra. D'abord, celle qui aurait eu lieu dans le contexte de la Vienne du début du XX^e siècle : un récit selon lequel l'opéra s'achevait avec Berg, tandis

que naissait la psychanalyse avec Freud. Mais Žižek va plus loin et affirme que l'opéra est un « enfant mort-né⁸ » : qu'il n'a jamais été de son temps, qu'il est intrinsèquement « dépassé », et que c'est précisément pour cela qu'il faut l'aimer. Ceci n'est pas sans rappeler les réflexions de Nietzsche sur l'inactualité, évoquées par Giorgio Agamben dans un petit livre plaisant beaucoup à Dusapin : *Qu'est-ce que le contemporain ?*⁹ Le déphasage avec son propre temps permet de mieux le percevoir. Le fait est que Dusapin a souvent un pied dans l'Antiquité, dans la Renaissance, ou encore dans le XIX^e siècle. Anachroniquement ou synchroniquement (c'est selon), il a aussi un pied dans son propre temps, ce qu'illustre, par exemple, l'usage de nouvelles technologies dans ses opéras : toutes sortes de machineries opératiques, mises au point avec le réalisateur informatique et ingénieur du son Thierry Coduys depuis *Perelà - Uomo di fumo*, et qui sont des dispositifs indéniablement contemporains.

Il n'empêche que dans les opéras de Dusapin, nous ne savons jamais vraiment quand nous sommes. Ni où. Certes, la mise en scène de Mussbach fait se dérouler *Faustus, the Last Night* sur une horloge, mais comment dater ce qui s'y passe ? Les personnages y chantent des citations venues de lieux et d'époques variés, dont cette phrase extraite de Shakespeare (*Hamlet*) : « Le temps est hors de ses gonds. » Il se trouve que cette déclaration s'applique particulièrement bien aux opéras de Dusapin. Pour ne citer qu'un cas, *Medeamaterial* – première commande du Théâtre de la Monnaie au compositeur – raconte une histoire mythologique de l'Antiquité grecque, dans une version contemporaine de Heiner Müller, mise en musique selon un dispositif instrumental baroque (en l'occurrence, celui de *Didon et Énée* de Purcell). Pour faire allusion au titre de son septième quatuor à cordes, les opéras de Dusapin relèvent ainsi d'un *OpenTime*. Leurs inactualités renforcent leur rapport avec le monde contemporain, car

elles permettent des élargissements de perspectives par zoom out.

LES OPÉRAS DE DUSAPIN SONT DÉZONÉS GÉOGRAPHIQUEMENT.

Si le temps y est « hors de ses gonds », les opéras de Dusapin sont aussi dézonés géographiquement. On trouve certes quelques indices, on peut avancer des hypothèses, mais on ne peut jamais savoir avec certitude et exactitude où (ni quand) cela se passe. On pense cette fois à son deuxième quatuor à cordes, *Time Zones*, basé sur les 24 fuseaux horaires. Dusapin a beaucoup voyagé, comme en témoignent ses photographies prises dans de nombreuses villes (pas seulement Tokyo). En octobre 2011, dans la foulée d'un voyage en Corée, il m'écrivait : « L'avantage de n'être en Corée que trois jours, c'est qu'on est un peu nulle part. Rien ne semble vrai. Ou alors, cela ressemble à la lune. Une lune habitée, certes, mais un genre de lune. Le jet lag m'enveloppe dans une sorte de gaz instable, et j'ai le sentiment d'être



« Les Sœurs bizarres sont les voix qui font entendre le désir de Macbeth. »

Pascal Dusapin

transporté au sein d'un cauchemar très doux où tout le monde est très gentil. À présent, c'est le lendemain du concert, et je suis dans l'avion. J'aime bien les vols longue distance, tout ondoie, c'est comme être sous l'eau en fait. Il n'y a plus de temps. Est-ce la nuit ou le jour ? Où sommes-nous en ce moment ? »¹⁰
 « Il n'y a plus de temps. » « Où sommes-nous en ce moment ? » En ce sens-là, les opéras de Dusapin seraient un peu comme des « vols longue distance »... Ce dézonage géographique a également une dimension linguistique, car les langues varient d'un opéra à l'autre. Sont utilisés, dans l'ordre, le français pour *Roméo & Juliette*, l'allemand pour *Medeamaterial*, l'américain pour *To Be Sung*, l'italien pour *Perelà - Uomo di fumo*, l'anglais pour *Faustus, the Last Night*, l'italien pour *Passion*, l'allemand pour

Penthesilea, et l'anglais pour *Macbeth Underworld*. Né à Nancy, en Lorraine, Dusapin a grandi dans un rapport de grande proximité avec l'Allemagne. Plus tard, dans les années 1980, il a été pensionnaire de la Villa Médicis à Rome et a vécu quelques mois à New York. Il a donc une relation pour ainsi dire biographique avec chacune de ces langues. Quant au fait qu'un seul opéra sur les huit composés à ce jour soit dans sa langue maternelle (le français), cela s'explique en partie par sa prosodie, qui n'est pas celle qui l'inspire le plus, mais aussi parce qu'il préfère généralement les textes dans leur langue originale (par exemple, s'il a procédé à des soustractions dans son adaptation du roman futuriste *Il codice di Perelà* d'Aldo Palazzeschi, en aucun cas il n'aurait voulu le traduire).

L'ÉCRITURE VOCALE, DANS LES OPÉRAS DE DUSAPIN, USE DE RÉINVESTISSEMENTS DANS LE CHANT DU NON-CHANT, DE DIFFRACTIONS DE L'UN VERS LE MULTIPLE, ET DE JEUX MÉTAPHORIQUES AVEC LE REGISTRE.

Dans la prosodie des langues, il y a déjà du chant, ou à tout le moins du « pré-chant¹¹ ». Dusapin, qui fut l'élève de Iannis Xenakis de 1974 à 1978, ne craint ni le chant ni les lignes mélodiques dans ses œuvres, mais il les aborde d'une manière telle qu'on entend qu'il a traversé les avant-gardes européennes du XX^e siècle. Très proche, dès le début de sa carrière, de l'ensemble Accroche Note, il a beaucoup écrit pour la soprano Françoise Kubler, qui fut elle-même proche de Cathy Berberian, ce qui le rapprochait ainsi, indirectement, de Berio. Mais chez Dusapin, tout ce « non-chant » – l'art vocal s'étant retourné, au cœur du XX^e siècle, contre les exclusivités du

bel canto – est réconcilié avec le chant. Dans les opéras de Dusapin, les chanteurs chantent « vraiment », mais ces chants incluent des souffles, des hoquets, des rires, des onomatopées, du *parlando*. La voix y constitue un *continuum*, du souffle à peine perceptible, vulnérable, aux puissants déchaînements caractéristiques du chant opératique, en passant par des berceuses et des ritournelles populaires. Un autre *continuum* vocal y est souvent perceptible : l'un se diffractant vers le multiple. Ainsi, la solitude de Médée se fragmente dans le quatuor vocal, quatuor que le chœur « ex-tend¹² » à son tour, jusqu'à se prolonger lui-même avec l'ensemble instrumental. C'est comme inscrire dans une partition toute la complexité humaine des paradoxes du Soi et de l'Autre. Dans *Passion, Lei et Lui* (Elle et Lui) côtoient un sextuor vocal : *Gli Altri* (les Autres). Il serait sans doute possible, ici, de tisser certains liens avec les concertos de Dusapin (un autre genre ancien, mais néanmoins moderne, que

pratique le compositeur), avec toutes les tensions paradoxales du singulier et du pluriel que cela implique. Quant à Médée, de plus en plus seule, elle ira se percher et s'isoler des autres tout en haut de son registre. Chez Dusapin, le registre est souvent un espace métaphorique : le registre a, chez lui, plusieurs registres. Le compositeur a été profondément marqué par l'orgue à l'adolescence, et la place de la *regISTRATION* dans son art n'est donc pas à sous-estimer.

LES OPÉRAS DE DUSAPIN CORRÈLENT PARFOIS DES ENJEUX SPIRITUELS ET POLITIQUES.

« L'opéra, c'est dire en chantant ce qui nous préoccupe ensemble¹³ », selon Dusapin. Au moins depuis *Perelà - Uomo di fumo*, on entend parfois dans ses opéras des inquiétudes de notre temps, en écho à celles d'autres temps (qui se ressemblent toujours trop), à la croisée des chemins du spirituel et du politique. Déjà au XIX^e siècle, Nietzsche proclamait la mort de Dieu.

Or, un enjeu majeur et souvent tragique de ce début de XXI^e siècle, en des sphères tant intimes que publiques, est que cette affirmation reste difficilement admise. Une fois dit que « Dieu est mort », il y a un après qui n'a rien d'un long fleuve tranquille, d'une évidence. Peut-être est-ce moins la question de la mort de Dieu que celle de son deuil aux allures d'impasse, dont on entend des échos dans les opéras de Dusapin. Par exemple, dans *Perelà - Uomo di fumo*, lorsque le perroquet répète inlassablement « dio ! ». Ou dans *Faustus, the Last Night*, lorsque Faustus est obsédé par la Lumière et que Mephisto n'arrive pas à prononcer le mot « God », sur lequel il bute et bégaie chaque fois. À la fin de l'opéra, après que Togod a annoncé que « there is nothing », Sly crève un ballon (on peut d'ailleurs se demander si Sasha Waltz ne répond pas à Peter Mussbach, lorsqu'à la fin de sa version de *Passion*, un bouquet de ballons s'envole).

Il existe de nombreux vases communicants entre les opéras de Dusapin et le reste de son catalogue.

Ainsi, les paradoxes du lourd et du léger sont omniprésents chez Dusapin. Et cela ne concerne pas que ses opéras, d'autant que ceux-ci établissent tout un réseau de voies souterraines avec le reste de son catalogue. C'est ainsi que le compositeur a pu déclarer : « Toute ma musique est un théâtre lyrique !¹⁴ » Quelques exemples de pièces-satellites autour des planètes-opéras : *Il-li-ko, Mimi* et *Anacoluthe* pour *Roméo & Juliette* ; *Time Zones* (le deuxième quatuor à cordes) pour *To Be Sung* ; les *Sept Études pour piano* et le concerto pour piano *A Quia* pour *Perelà - Uomo di fumo* (opéra dont l'*instrumentarium* intègre un piano et des percussions autres que les timbales, ce dont Dusapin n'avait pas usé auparavant) ; ou encore, le *Quatuor à cordes V* pour *Faustus, the Last Night* (dès le départ, dans le quatuor, le violon haut perché au-dessus des *pizzicati* siffle lentement, comme le personnage Sly, une ritournelle tournant et détournant et retournant les notes *si, do#* et *ré*, un peu comme au début du concerto pour violon *Aufgang*). En outre, il y a les

« quasi-opéras », tel l'operatorio *La Melancholia*, ou encore le cycle de lieder *O Mensch!*¹⁵, pour lequel le compositeur a lui-même conçu une mise en scène. Où commence le théâtre dans la musique de Dusapin ? Où s'arrête-t-il ? Il n'y a pas de frontière nette.

LA BEAUTÉ, DANS LES OPÉRAS DE DUSAPIN, N'EST PAS DÉTACHÉE MAIS ATTACHANTE ; ELLE EST AUSSI « RÉVOLUTIONNAIRE » CHAQUE FOIS QU'ELLE PARTICIPE À LA CRÉATION D'ÉMOTIONS NOUVELLES.

C'est ainsi que la musique de Dusapin n'est jamais vraiment détachée du monde (même si elle peut se plaire dans de longues déambulations en apesanteur). Chez Dusapin, la beauté est plutôt attachante. Elle opère, métaphoriquement, par champs magnétiques et, plus littéralement, par chants magnétiques. Dusapin a également dit parfois que « la beauté est révolutionnaire¹⁶ ». Dès son tout premier opéra, *Roméo & Juliette*, il y a une « révolution »,

précédée et suivie, comme il se doit, d'un « avant » et d'un « après ». Dusapin s'est beaucoup intéressé à la théorie des catastrophes de René Thom : une chose est ça, et à un moment, elle n'est plus ça. De même, il s'est intéressé au « devenir-autre » dans la création musicale¹⁷. Quand une forme agit sur nous, souvent elle nous fait à un certain moment basculer ailleurs. Ça chavire. On peut éprouver alors la sensation,

floue mais tangible, que l'on vient de poser le pied sur un territoire affectif, psychique, avant cela inconnu de nous, et que, soudainement, la vie devient plus large. Certes, une telle expérience est toujours à refaire, à recommencer chaque fois, à chaque perception, mais il semble que les opéras de Dusapin aient cette puissance, cette possibilité si nécessaire à notre temps : celle d'inventer des « émotions nouvelles¹⁸ ».

MAXIME MCKINLEY

Maxime McKinley a étudié la composition à Montréal et à Paris. Ses œuvres sont jouées régulièrement au Canada et ailleurs dans le monde. Ses textes ont paru dans diverses revues, notamment *Circuit, musiques contemporaines* dont il est rédacteur en chef. En 2017, ses échanges avec Pascal Dusapin ont été publiés aux Presses universitaires du Septentrion.

1 - On retrouve, plus métaphoriquement, l'idée de « rues sans nom » dans Dominique Scarfone (2012), *Quartiers aux rues sans nom*, Paris, Éditions de l'Olivier.
2 - Dusapin pratique la photographie depuis très longtemps. Voir Pascal Dusapin (2012), *Accords photographiques*, Paris, Éditions de la librairie de la galerie.
3 - Pascal Dusapin (2009), *Une musique en train de se faire*, Paris, Seuil.
4 - Dusapin a lui-même proposé un tel parcours chronologique jusqu'à *Passion*, dans son livre *Une musique en train de se faire*. Plus récemment, Antoine Gindt a signé un panorama très bien documenté jusqu'à

Penthesilea : voir son article « Dans la machine lyrique de Pascal Dusapin », revue *Circuit, musiques contemporaines* (2019), vol. 29, n° 1.
5 - Gilles Deleuze (1990), *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Minuit, p. 168 ; cité dans Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, op. cit., p. 92.
6 - Communication personnelle (courriel envoyé le 7 avril 2019).
7 - Voir Roland Barthes (1957) : « L'art vocal bourgeois », dans *Mythologies*, Paris, Seuil.
8 - Slavoj Žižek (2006), *La seconde mort de l'opéra*, Paris, Circé.
9 - Giorgio Agamben (2008), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages.
10 - Pascal Dusapin et Maxime

McKinley (2017), *Imaginer la composition musicale : correspondance et entretiens (2010-2016)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
11 - Voir Jacques Amblard (2018), *Dusapin : le second style ou l'intonation*, Paris, MF.
12 - Un verbe que Dusapin préfère à « étendre », pour insister sur « l'idée de tendre vers l'extérieur » plutôt que de « simplement allonger » (voir *Une musique en train de se faire*, p. 65).
13 - Pascal Dusapin, « Ces deux-là ».
14 - Entretien pour le n° 105 de *Opera Magazine* (2015). Voir : <https://opera-magazine.com/special-reports/entretien-pascal-dusapin>.
15 - Composé pour Georg Nigl, baryton

avec qui Dusapin collabore pour ses opéras depuis *Faustus, the Last Night*.
16 - Notamment dans cet entretien avec Thomas Meyer en 2013 : <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Dusapin/pascal-dusapin>.
17 - Voir la leçon inaugurale, prononcée le 1^{er} février 2007, à la Chaire de création artistique du Collège de France, qui fait l'objet du chapitre « Apprendre c'est devenir un autre » dans *Une musique en train de se faire*.
18 - « Au fond, il n'y a plus que ça qui m'intéresse : les émotions nouvelles », m'écrivait Dusapin le 22 juin 2011 (Dusapin et McKinley, *Imaginer la composition musicale : correspondance et entretiens (2010-2016)*).

MACBETH OU LE SOMMEIL ASSASSINÉ

Par Line Cottagnies

IL Y A QUELQUE CHOSE D'HYPNOTIQUE DANS MACBETH.

Cette tragédie de 1606, la plus courte de l'œuvre shakespearienne, est une épure, fendant à pleine vitesse les ténèbres de l'Écosse du XI^e siècle. Si *Richard III* avait, quinze ans plus tôt, suivi l'éclosion d'un monstre habité par la volonté de pouvoir, et si *Othello* et *King Lear*, que *Macbeth* suit de peu, avaient abordé la question de l'origine du Mal, la pièce est unique pour sa représentation de la puissance de l'imagination : elle est un cauchemar éveillé, qui entraîne progressivement son héros du crime le plus abominable, commis dans l'épouvante d'un tabou transgressé, à la tyrannie la plus sanglante. Traversée de mauvais rêves et de visions hallucinées, de corps ensanglantés, de spectres

et autres apparitions infernales et spectaculaires, elle est la pièce de la hantise par excellence – il n'est pas étonnant qu'elle ait tant fasciné Freud¹. Cette hantise, c'est d'abord celle de son héros qui, lointain cousin de Richard III, fait le choix du mal en pleine conscience. Sous nos yeux fascinés, Shakespeare déploie le cycle de la violence : la pensée entêtante du meurtre comme promesse de puissance, le crime lui-même et ses préparatifs, les lendemains où l'horreur le dispute à l'abjection, avec le fardeau de cette « chose sans nom », l'acte innommable qui ne satisfait rien, ne comble rien, et ne fait qu'éveiller la culpabilité obsédante. Car « le sang appelle le sang »² et le couple maudit s'enfonce dans un délire en miroir, Macbeth dans la spirale du crime, Lady Macbeth dans la folie autodestructrice.

MACBETH NE CESSE, DEPUIS LE XIX^e SIÈCLE, D'INSPIRER AUX ARTISTES, POÈTES ET ÉCRIVAINS DE NOUVELLES RÉINCARNATIONS

aussi ingénieuses que puissantes, tant ses thèmes restent actuels : la plongée dans le mal d'un homme torturé, habité par la volonté de pouvoir jusqu'à la folie meurtrière, l'avènement de la tyrannie dans un monde privé de repères, mais aussi la représentation d'une femme subversive et cruelle, contrepoint des sorcières au genre indécis. L'opéra n'a pas été en reste : Verdi en donne en 1847 une version marquante, avant Ernest Bloch en 1910 à l'Opéra Comique ; de son côté, Chostakovitch s'inspire de Lady Macbeth pour créer l'héroïne de *Lady Macbeth de Mzensk* (1934). Il n'est guère étonnant que *Macbeth* ait autant inspiré les poètes et les musiciens.

« Les Sœurs bizarres
ne sont pas des sorcières
à la voix chevrotante,
mais des femmes
jeunes et attrayantes.
Elles disent tout et son
contraire. Elles sont déjà
là et viennent d'au-delà. »

Pascal Dusapin

Sa structure particulière, son écriture, sa poétique ont d'indéniables qualités musicales. D'abord, dans l'alternance entre l'action tragique et les scènes choriques où paraissent les sorcières, les « Weird Sisters », « sœurs fatales » ou « sœurs du destin »³. Dans les sources, principalement les *Chronicles of England, Scotland and Ireland* de Raphael Holinshed, leur rôle est minime : ce sont des vieilles femmes rencontrées par Macbeth qui prédisent son accession au trône.



« Macbeth est fou. »

Pascal Dusapin



Shakespeare fait d'elles des sorcières, figures de Parques choriques, et leurs prophéties oniriques et ambiguës, tantôt véridiques, tantôt trompeuses, deviennent un moteur de l'action dramatique. Elles sont de fourbes accoucheuses d'âmes, en effet, poussant Macbeth à agir, selon qu'il trouve dans leurs paroles une légitimation de ses actes, un motif d'espoir ou de désespoir. Dès la première scène, « le charme opère », la machine tragique est lancée et ne s'arrêtera plus qu'avec le sacrifice du monstre. Leurs apparitions récurrentes accompagnent le progrès de Macbeth dans le crime et en constituent comme le contrepoint musical et poétique. Dans ces moments, la langue se fait incantatoire, triviale ou poétique, par l'évocation énigmatique du surnaturel. Plusieurs de ces scènes comportaient d'ailleurs au XVIII^e siècle des moments musicaux, avec des chansons, des airs et une danse⁴. Certaines formules des sorcières – comme l'incantation « Beau est noir, noir est beau » (1.1.), qui introduit le thème de la confusion des apparences et des valeurs –, constituent

autant de leitmotifs qui traversent la tragédie en une ponctuation obsédante, proleptique ou ironique. Quant aux prophéties sur le destin de Macbeth et Banquo, leur répétition à intervalles réguliers forme comme une litanie entêtante. D'autres effets d'échos et de ponctuation évoquent encore une technique musicale : les coups violents frappés au portail du château aux scènes 2 et 3 du deuxième acte résonnent à l'unisson du cœur affolé de Macbeth qui vient d'assassiner le roi Duncan. En permettant l'entrée en scène du personnage comique du Portier, figure parodique du portier de l'enfer dans les mystères médiévaux, ces coups résonnent comme un rappel à la Loi et une anticipation du Jugement dernier. Ils continueront de hanter Lady Macbeth dans sa folie.

MAIS SI MACBETH EST UNE PIÈCE MUSICALE, C'EST AUSSI PARCE QU'ELLE EST TISSÉE DE RÉSEAUX MÉTAPHORIQUES D'UNE GRANDE DENSITÉ,

qui lui donnent une cohérence profonde par les échos et réverbérations qu'ils font résonner. En résulte une œuvre

chorale, où les rôles sont distribués avec leurs partitions propres entre les personnages, mais où la langue imagée forme une composition plus vaste dans laquelle les différents thèmes trouvent leur place, faisant entendre leurs harmoniques.

Le premier de ces « thèmes » est constitué par les visions, cauchemars et hallucinations qui montrent la progression de l'obsession dans la conscience divisée et complémentaire des époux maudits. De Macbeth on pourrait dire qu'il souffre d'un excès d'imagination. Dès que la pensée a pris forme, il s'abandonne à ses « désirs ténébreux » de pouvoir⁵, et ne peut s'interdire de penser le meurtre du roi, l'acte contre-nature qui est aussi parricide symbolique. Lady Macbeth ne soulignera-t-elle pas au deuxième acte (scène 2), la ressemblance frappante du roi avec son propre père, qui lui interdit d'agir elle-même? D'ailleurs, Shakespeare modifie ses sources et fait de lui une figure paternelle pour son favori Macbeth, alors que Holinshed le décrit avant tout comme un mauvais roi, en outre piètre guerrier⁶.

SI MACBETH FASCINE ENCORE AUJOURD'HUI COMME ELLE AVAIT FASCINÉ FREUD, C'EST BIEN PARCE QU'ELLE MONTRE LA NAISSANCE D'UNE PSYCHOSE.

On assiste à l'envahissement progressif de la conscience du héros, d'abord l'irruption de la pensée « horrible » de « l'acte sans nom » (4.1.), le cheminement de ces « terribles images », ces « mauvais rêves » qu'elles suscitent⁷, les premières hallucinations qui matérialisent ce désir de meurtre lorsque Macbeth aperçoit la « vision fatale », le « poignard de l'esprit » ensanglanté, dans une apparition causée par l'insomnie – car « de mauvais rêves abusent le sommeil derrière ses tentures » (2.1.)⁸. Une fois cette pensée conçue, le meurtre est décrit comme un viol qu'on ne peut stopper, viol de la conscience qu'il pénètre par effraction d'abord, puis viols du sommeil, du serment d'allégeance et de l'hospitalité sacrée. Tel « Tarquin le violeur » marchant inexorablement vers sa victime, il « avance comme un spectre »⁹. Ce crime absolu génère alors le sentiment de l'horreur, la pensée

qu'il ne faut surtout pas penser, selon Lady Macbeth : « Il ne faut pas penser à ça. / Une fois que c'est fait. Ça rend fou. » (2.2.). Viennent alors remords et culpabilité, les hallucinations auditives de Macbeth et les cauchemars qui peuplent le sommeil désormais impossible : « J'ai entendu une voix crier : Ne dors plus ! / Macbeth a assassiné le sommeil » (2.2.). La pièce tout entière peut se lire comme l'extériorisation progressive de ces visions hallucinatoires, depuis la pensée silencieuse à peine formée de la première scène jusqu'aux quatre tableaux prophétiques des sorcières qui en sont comme les projections fantasmatiques (4.1.) – et qui, comme les rêves, entretiennent un rapport équivoque au langage et aux images.

MAIS LA CULPABILITÉ TERRIFIANTE LAISSE PLACE À LA PEUR DE BANQUO ET DE SA LIGNÉE¹⁰.

Cette idée suscite la vision de l'« infructueuse couronne » et du « sceptre stérile » de Macbeth¹¹, et se matérialise par l'apparition surnaturelle

du défilé triomphal des huit rois issus de Banquo (4.1). Surgit alors une autre pensée terrifiante, irréprensible : sans héritier, c'est pour la descendance de Banquo que Macbeth s'est damné (3.1.). Cela ne peut être. Shakespeare nous fait toucher du doigt la logique infernale du crime, la rationalité terrifiante qui transforme peu à peu un être velléitaire dominé par sa femme en un tyran sanguinaire. Il lui faudra dès lors conjurer la peur viscérale que s'accomplisse la prophétie des sorcières concernant Banquo. Pour cela, il doit encore tuer : Banquo d'abord, mais ce meurtre n'est qu'un bref répit, car son fils vit toujours – tout est à refaire.

Le surgissement, à deux reprises, au milieu des convives, du spectre sanglant de Banquo (3.4.), que la conscience coupable du meurtrier est la seule à voir, marque un point de bascule possible dans la pièce. Victime d'hallucinations, Macbeth aurait pu alors, comme Lady Macbeth (qui passe de la hardiesse dans le crime à la folie, puis au suicide), être condamné à ressasser son crime.

Comme elle, il aurait pu sombrer dans la folie, se frotter les mains compulsivement pour en ôter une tache de sang imaginaire lors de crises de somnambulisme spectaculaires. Mais par une ironie dramatique qui fait se croiser leurs destins, il est victime d'une ruse des sorcières. Secondées par Hécate, déesse de la magie, celles-ci décident de lui jouer un mauvais tour en lui rendant, contre toute attente, ce qu'il avait perdu, l'espoir. Par d'équivoques prophéties qu'il entend comme autant de promesses, et dont, en l'absence de descendance, il devra se contenter, il en vient à se croire quasi immortel : tant que la forêt de Birnam ne se met pas en mouvement, lui promettent-elles, il restera invincible et nul être humain issu d'un ventre de femme ne pourra le renverser. Il peut désormais s'enfoncer dans le crime, délivré de sa peur ; car il s'est avancé si loin dans l'horreur qu'il lui est désormais impossible de rebrousser chemin : « je me suis dans le sang / Avancé si loin que, même si je décidais de n'y plus patauger, / Retourner serait aussi pénible que poursuivre »¹².

UN AUTRE NŒUD MÉTAPHORIQUE DE LA TRAGÉDIE - QUI PEUT S'INTERPRÉTER COMME UNE ANATOMIE DE LA PATHOLOGIE OBSESSIONNELLE - EST CELUI DE L'EMPOISONNEMENT ET DE LA MALADIE.

Le poison, c'est d'abord la pensée du crime qui s'est insinuée dans « l'esprit souffrant »¹³ du couple Macbeth. Mais les sorcières, en versant dans l'oreille de Macbeth le venin de leurs prophéties, prospèrent sur un terreau favorable. Poison, la volonté de pouvoir est aussi décrite comme un excitant et un désir sexuel : dans sa lettre à Lady Macbeth, Macbeth écrit qu'il brûle de désir pour la couronne (1.5) et l'on comprend que les amants maudits vont accoucher de ce crime ensemble, à défaut d'enfanter un héritier. Pour Freud, l'absence de l'enfant était à l'évidence la cause de la psychose de Macbeth, bien qu'il critiquât le caractère trop rapide de sa métamorphose psychologique dans la pièce. La pensée du crime, ce désir brûlant, semble agir comme un aphrodisiaque. À la lecture de la lettre où Macbeth annonce ses

succès et, à mots couverts, sa résolution et ses doutes, Lady Macbeth invoque les esprits maléfiques pour renoncer à sa féminité (« maintenant désexuez-moi ») : il lui faudra désormais « verser son ardeur » dans l'oreille de son amant¹⁴, et conjurer les hésitations de ce grand guerrier, qui est capable de découdre un homme du nombril au menton sur un champ de bataille (1.2.), mais s'avère « infirme de la volonté »¹⁵. Dans un renversement symbolique des rôles, elle entend ranimer sa virilité défaillante. C'est elle qui prendra à Macbeth, médusé par la « nouvelle Gorgone » (2.3.) qu'est le cadavre du roi, le couteau ensanglanté dont il s'est servi, pour le mettre dans la main du garde qui doit être accusé du meurtre. C'est elle encore qui barbouille le soldat du sang du roi qu'elle a sur les mains (2.2.). Craignant que Macbeth ne soit plein du lait de la pitié, elle implore que le sien soit désormais changé en poison (1.5). Cette image de maternité mortifère est amplifiée par celle de l'infanticide : pour enhardir Macbeth, encore hésitant, elle se présente comme sans pitié ; et se remémorant la tendresse maternelle qu'elle a un jour

ressentie pour son enfant, elle s'imagine massacrant le nouveau-né arraché de son sein : « pendant qu'il me souriait j'aurais pu / Arracher mes tétons de ses gencives molles / Et fracasser son cerveau »¹⁶. Dans les sources, la femme de Macbeth avait eu un fils d'un premier mariage, qui d'ailleurs leur succéda brièvement à la tête de l'Écosse. Dans la pièce de Shakespeare, le couple est sans héritier¹⁷. Nous n'en saurons pas davantage sur ce premier enfant de Lady Macbeth, sur qui la critique a longtemps spéculé¹⁸, mais *Macbeth* met en scène une véritable hantise de l'enfant : les sorcières, comme en écho, incorporent à leur brouet infernal un « doigt de bébé strangulé »¹⁹ ; et les visions qu'elles infligent à Macbeth au quatrième acte tournent toutes autour de l'enfant absent ou mort, dont l'absence est rendue encore plus cruelle par la présence des enfants de ses ennemis, qui doivent être supprimés pour satisfaire son délire de puissance et combler le manque. Le deuxième tableau des sorcières montre ainsi un enfant ensanglanté, encore, qui lui annonce qu'il ne mourra pas de la main d'un homme né d'une

femme, énoncé trompeur qui joue sur les mots – car les « démons tricheurs »²⁰ mentent « comme la vérité » (5.5), dira Macbeth, qui ignore alors encore que Macduff est né par césarienne. Avec le défilé de ses huit descendants, Banquo le nargue par-dessus la tombe en lui offrant un aperçu de sa longue lignée (4.1.), au grand désespoir de Macbeth, condamné à la stérilité.

C'EST SEULEMENT ALORS QUE MACBETH SE MÉTAMORPHOSE EN TYRAN SANGUINAIRE. EN PERDANT LA PEUR, IL SE PLACE AU-DELÀ DE L'HUMAIN.

Jan Kott, dans un ouvrage célèbre, propose une lecture politique de la pièce, rappelant que tous les dictateurs étaient de grands paranoïaques, à l'image de Macbeth²¹. Shakespeare donne une interprétation métaphysique et symbolique à cette crise politique : la tragédie doit aussi son unité aux images d'obscurité et de cataclysmes qui caractérisent un univers marqué par la dérégulation. L'Écosse, avec ses brumes et ses tempêtes, ses légendes,

ses superstitions et son passé violent, est un décor idéal pour une pièce presque entièrement nocturne. Le tonnerre ne cesse d'y gronder : il résonne dès que les sorcières paraissent ; la tempête, qui fait tomber les cheminées, assaille le château la nuit du meurtre du roi. Mais les ténèbres sont aussi imaginaires et symboliques – un comble pour un théâtre originellement joué de jour en lumière naturelle. Car la pièce suggère des scènes de fin du monde : la terre est agitée de soubresauts ; la nuit semble perpétuelle (« la ténèbre ensevelit la face de la terre »²²) ; les chevaux du roi, comme déchaînés contre l'humanité, se rebellent et s'entre-dévorent (2.4.). Avec le meurtre du roi, c'est un attentat contre l'humanité tout entière qui a été commis ; l'ordre du monde et la civilisation mêmes menacent de s'effondrer, car « Les actes contre nature / Engendrent des troubles contre nature »²³. Le climat déréglé en est le symptôme, tout comme l'invasion du surnaturel et des maléfices. « Renommée et grâce... Tout est mort », nous dit Macbeth (2.3.) –

cette grâce, c'est celle de l'ordre divin, qui préside à la beauté du monde, irrémédiablement perdue. La pièce suggère alors une apocalypse générale : les images d'effondrement et de dislocation qui hantent l'esprit de Macbeth (2.3. ; 3.2.) contaminent le monde ; quant à lui, il se sait damné. Seule la mise à mort du tyran, ce « chien de l'enfer » (5.7.), par la main d'un juste, le futur roi Malcolm – qui, dans les derniers vers de la pièce, se réclame de la « grâce divine » et de la justice – permet d'envisager la restauration d'un semblant d'ordre politique et divin. Shakespeare avait déjà montré avec une pièce comme *Richard III* l'émergence du monstre transformé par la volonté de puissance, lui aussi mis à mort par un justicier purificateur, mais jamais il n'était allé aussi loin dans l'exploration psychologique et métaphysique du mal. Avec *Macbeth*, il crée une forme poétique chorale unique qui continue de résonner quatre siècles après sa composition.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- **Ballestra-Puech, Sylvie, « Sorcières ou sœurs fatales : les ruses du destin dans *Macbeth* », *Revue de littérature française et comparée*, 9, 1997, 219-226.**
- **Bonnefoy, Yves, *Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats*, Paris, Mercure de France, 1998.**
- **Edwards, Michael, *Shakespeare et l'œuvre de tragédie*, Paris, Belin, 2005.**
- **Jones-Davies, Margaret, « Préface », in *William Shakespeare, Macbeth*, trad. André Markowicz, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008.**
- **Kinney, Arthur, *Lies Like Truth : Shakespeare, Macbeth, and the Cultural Moment*, Detroit, Wayne State University Press, 2001.**
- **Laroque, François, « Mythe, Magie et représentation du mal dans *Macbeth* », *Nouvelle revue du XVI^e siècle*, 11, 1993, p. 101-130.**
- **Peyré, Yves, « Notice », in *William Shakespeare, Œuvres complètes*. Tragédies II, dir. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2002, p. 1411-1440.**
- **Venet, Gisèle, *Temps et vision tragique. Shakespeare et ses contemporains*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.**



1 - Sigmund Freud, « Quelques types de caractères dégagés par la psychanalyse », Paris, Gallimard, 1933, trad. Marie Bonaparte et E. Marty.
 2 - Les traductions de *Macbeth* sont de F. Boyer, sauf quand les passages cités ne figurent pas dans le livret de l'opéra. Dans ce cas, on a utilisé la traduction de J.-M. Déprats (notée JMD dans les notes), telle qu'elle figure dans *William Shakespeare, Œuvres complètes. Tragédies II*, dir. J.-M. Déprats et G. Venet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2002. Toutes les indications d'actes et de scènes sont celles qui figurent dans cette édition.
 3 - D'après le vieil anglais « *wyrd* » (destin). Le mot apparaît dans les sources, dont les chroniques de Raphael Holinshed (1577). Shakespeare se sert de la seconde édition, augmentée, de 1587.
 4 - Selon de nombreux spécialistes, les chansons, dont la première édition

de *Macbeth*, en 1623, n'inclut que les titres, ne sont pas de Shakespeare et auraient été insérées à l'impression. Ces intermèdes musicaux figurent à la fin de la scène 5 du troisième acte (un air et une chanson) et dans la longue scène de sorcellerie de la scène 1 du quatrième acte (un air et une chanson, et, à la fin de cette même scène, un nouvel air et la danse des sorcières). Les paroles ont été reproduites dans *The Witch*, pièce de Thomas Middleton datée de 1613-1614 qui est restée manuscrite jusqu'au XVIII^e siècle.
 5 - Littéralement « désirs profonds et ténébreux », 1.4., trad. JMD, p. 329.
 6 - Shakespeare n'hésite pas à profondément remodeler ses sources. Les chroniqueurs se souvenaient d'un roi Duncan faible et pusillanime, et de Macbeth comme un roi juste et efficace, bien que la fin de son règne (1040-1057) soit quelque peu tourmentée.
 7 - 1.3. et 2.1., trad. JMD.

8 - Trad. JMD, p. 349.
 9 - 2.1., *ibid*.
 10 - « Je suis terrorisé à la pensée de ce que j'ai fait », 2.2.
 11 - 3.1., trad. JMD, p. 383.
 12 - 3.4., trad. JMD, p. 411.
 13 - 5.3., trad. JMD, p. 477.
 14 - 1.5., trad. JMD, p. 331.
 15 - 2.2., ma traduction.
 16 - 1.7, d'après Boyer.
 17 - « Il n'a pas d'enfant », 4.3., trad. JMD, p. 461.
 18 - Dans un essai ancien, le critique littéraire L. C. Knights se moque de cette tendance à s'intéresser à la psychologie de Lady Macbeth en spéculant sur sa vie familiale. Voir L. C. Knights, « How Many Children Had Lady Macbeth? », in *Explorations*, Chatto and Windus, Londres, 1946.
 19 - 4.1, trad. JMD, p. 421.
 20 - 5.7, trad. JMD, p. 493.
 21 - Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, trad. Anna Posner, Paris, René Julliard, 1962.
 22 - 2.4., trad. JMD, p. 373.
 23 - 5.1., trad. JMD, p. 469.

LINE COTTEGNIES

Line Cottegnies est Professeure de Littérature britannique à Sorbonne Université. Ses recherches portent principalement sur le théâtre et la poésie de la fin du XVI^e siècle et du XVII^e siècle. Elle a participé à l'édition des œuvres complètes de Shakespeare dans la Bibliothèque de la Pléiade et a également co-dirigé *Le Théâtre élisabéthain* dans la même collection.



NW 4440, SAS au capital de 210 740 040€, 92100 L'Étang-Saint-Martin, RCS Nanterre 479 463 044, www.perrier.com

#ExtraordinairePerrier

LIVRET

Livret écrit en anglais d'après William Shakespeare,
puis traduit en français par Frédéric Boyer.

PROLOGUE

HÉCATE

Faire, comme vous,
comprendre aux fous
Que du mensonge peut
naître une vérité.
Comment osez-vous
marchander et trafiquer
avec Macbeth
Devinettes et petites
combines mortelles ?
Son chagrin maintenant est
aussi vrai que du pain.
Chaque ami est
devenu son ennemi.
Regardez à présent
ses épaules s'arc-bouter
contre l'ombre.
Sa Reine à présent, la reine
sans cœur des horribles fées.
Il l'aime et elle l'aime.
Regardez ! Ils reviennent
sur la scène encore.
Ou n'est-ce rien d'autre
que ce que nous voyons
dans le miroir des rêves ?
Ils vont chanter
encore et encore
Les choses silencieuses
qu'ils ont faites.
Oh oui, quelque chose
doit avoir lieu encore.

1. SI NOIR SI BEAU

LE SPECTRE

Quoi, un homme en sang ?
Comment répondre
à ce sang versé ?
Console son enfant
s'il disparaît.

Qui vient ici ?
Mais c'est quoi ?

LADY MACBETH,

lisant une lettre.
« Quand je brûlais de désir
de les interroger davantage,
elles se sont évaporées dans
les airs. Évanouies. J'étais
sous le charme, ensorcelé,
elles m'ont salué par ces
mots : « Salut ! Tu seras roi ! »
Oh mon amour. Elles se
sont évaporées dans les
airs. Évanouies. Oh mon
amour. Garde ça dans
ton cœur. Adieu. »
(à elle-même, comme
une prière)
Oh, noirs sont les amants qui
rèvent, qui créent et qui tuent.

L'ENFANT

Sur terre tu ne m'as
jamais connu.
Que faire maintenant ?
Je suis mort.
Comment vivre ?
Comme les oiseaux,
De vers et de mouches.
Comme les oiseaux,
De grosses miettes d'amour.

**LE SPECTRE, tout à coup
hurlant, comme possédé.**
Pauvre petit oiseau !

L'ENFANT

Que faire maintenant ?
Sur terre, tu ne m'as
jamais connu, maman !
Fuis, je t'en supplie !

LES SŒURS BIZARRES

Un tambour ! un tambour !
C'est Macbeth.
En vie, nous sommes en vie.
Maggy, Molly et Milly.

LE CHŒUR

Venez comme des ombres.
La vie est un vieux roi
tuant des porcs.
Je le ferai, je le ferai,
et je le ferai.

LE SPECTRE

Mais qu'est-ce que c'est ?
Tout fané, tout sauvage
dans cette tenue.
Mais qu'est-ce que c'est ?
On ne dirait pas que
ça habite sur terre,
Et pourtant ça
marche dessus.
Mais vous me comprenez,
j'ai l'impression.
On dirait des femmes.

LES SŒURS BIZARRES, dansant.

Beau est noir et noir est beau
Beau est noir et noir est beau.
Sœurs bizarres, main
dans la main
Voyageons rapides
sur terre et mer
Et allons partout partout.
Paix ! Le charme opère.
Nous pourrions tous être
Nous pourrions tous
être n'importe qui.
Si noir et beau
Si noir et beau
et noir est beau.

MACBETH

Si noir et beau
Si noir et beau

LADY MACBETH

Noirs sont les amants
qui rêvent, qui créent
et qui tuent.

MACBETH

Si noir et beau,
Un jour pareil je n'ai jamais vu.
Parlez si vous pouvez.
Qui êtes-vous ?

LES SŒURS BIZARRES

Grand salut, Macbeth,
roi dans pas longtemps !

LE SPECTRE, à Macbeth.

Pourquoi sursauter ?
Et cet air terrorisé...
Ça paraît pourtant
bien beau ?
(aux Sœurs bizarres)
Êtes-vous fantastiques ou
réellement l'apparence
que vous montrez ?
À moi, vous ne dites rien.
Parlez-moi !

LES SŒURS BIZARRES

Moins que Macbeth
et plus grand,
Ni si heureux mais
plus heureux.
Tu donneras des rois
sans en être un !
Grand salut, Macbeth
et Spectre !

LE CHŒUR

Trois fois le chat
tigré a miaulé.
Trois fois plus une
lehérissou a pleurniché.
Double double travail
et trouble.
Le feu chauffe, et
le chaudron bouille.
C'est l'heure ! C'est l'heure !

LES SŒURS BIZARRES

Quoi de mieux ?
Ou quoi de pire ?

MACBETH

Restez, parlez-moi à moitié,
Dites-m'en plus.
Parlez, c'est un ordre.

LADY MACBETH

Oh mon amour !
Elles se sont évaporées
dans les airs. Évanouies.

LE SPECTRE

La terre fait des bulles
Comme l'eau.
Çes choses, des bulles
Évaporées où ?

MACBETH

Dans les airs.
Ces illusions corporelles
ont fondu
Comme soupirs dans le vent.

LADY MACBETH

Oh mon amour,
Ne rêve pas ce rêve.
Chant que chantent
démons et anges,
Mensonges meurtriers
racontés par un idiot.

MACBETH

Tes enfants seront rois.

LE SPECTRE

Tu seras roi.

MACBETH, à lui-même.

Deux vérités sont dites.
Cette puissance
super-naturelle n'est
ni un mal ni un bien
Si toute chose impossible
à faire se produit pourtant.
Les peurs d'aujourd'hui ne
sont rien comparées à ces
horribles divagations.
Mon esprit où le meurtre
n'est encore que fantôme
Ravage le pauvre petit
homme que je suis
Tant qu'il étouffe
en conjectures.
Et rien n'est que rien du tout.

LE SPECTRE

Regardez ! notre ami
est possédé.

LES SŒURS BIZARRES ET LE CHŒUR

Trois fois le chat
tigré a miaulé.
Trois fois plus une
le hérissou a pleurniché.
C'est l'heure ! C'est l'heure !
Double double travail
et trouble.
Le feu chauffe,
et le chaudron bouille.
C'est l'heure ! C'est l'heure !

2. VIENS, NUIT ÉPAISSE

MACBETH

Mon cher amour,
Le Roi doit venir ici, cette nuit.

LADY MACBETH

Et quand repart-il ?

MACBETH

Demain je suppose.

LADY MACBETH

Demain et demain et demain,
Ça ne signifie rien !
Oh jamais
Le soleil ne verra ce demain !
Oh mon cher amour.
Quoi que nous perdions,
c'est toujours
Nous-mêmes que dans
la nuit nous trouvons.
Oh mon cher amour.
D'horribles choses
m'ont poursuivie
Qui couraient pendant
qu'éclataient des bulles.
Viens, nuit épaisse !

MACBETH

ET LADY MACBETH

Où en est la nuit ?
À cette heure, nous pourrions
tous être n'importe qui !
Alors pourquoi sommes-nous là ?
Pourquoi ? pourquoi ?
Oh pourquoi là, même
la poussière ?
Où en est la nuit ?

LADY MACBETH

Dans la nuit, nous
avons vu des voix.

MACBETH

ET LADY MACBETH

Femme et homme
toujours en chute.

MACBETH

Et parce qu'ils sentent
qu'ils tombent,
Oh, ils tombent, tombent
dans la nuit.

LADY MACBETH

Oh mon très cher amour !

Mais ta nature me fait peur.
Je dois verser mes esprits
dans ton oreille
Et chasser par le courage
de ma langue
Tout ce qui te retient
loin de ce cercle d'or
Dont le destin et
la métaphysique semblent
Vouloir te couronner.
Le rauque corbeau lui-même
Croasse l'entrée fatale du Roi
Sous mes murailles.
Venez, esprits, au chevet
des cerveaux mortels.
Maintenant, désiguez-moi !
Remplissez-moi, de
la couronne aux orteils,
De la pire cruauté !
Figez mon sang !
Bloquez l'accès et
le passage au remords !
Qu'aucun scrupule
inspiré par la nature
Ne me détourne de mon noir
projet ni ne pacifie
Son intention !
Prenez mes seins de femme
Et mon lait pour poison,
agents meurtriers,
Partout dans
vos substances aveugles
Au service de
la méchanceté naturelle !
Venez, nuit épaisse,
Drapée dans ton
linceul infernal des plus
sombres fumées !

MACBETH

Si c'était fait, ce serait parfait.
Une fois fait, cela fut vite fait.
Si l'assassinat pouvait
désamorcer ses propres
conséquences
Et attraper de son
sursis le succès.
Et que ce coup ne soit

que l'être-coup
Et ici la fin-de-tout.

LADY MACBETH

À partir de cet instant, voilà pour moi ce qu'est ton amour. J'ai donné le sein et je sais comme il est doux. D'aimer le bébé qui boit mon lait. Pauvre petit oiseau ! Et pendant qu'il me souriait, j'aurais pu Arracher mes tétons de ses gencives molles Et fracasser son cerveau, si j'avais juré comme toi Tu viens de le faire. Noirs sont les amants qui rêvent, qui créent et qui tuent.

MACBETH

Je suis décidé à tendre chaque agent de mon corps vers ce terrible exploit. Oh, un poignard ! Là, sous mes yeux, Le manche tendu vers moi ? Viens, laisse-moi t'attraper ! Non, impossible, et pourtant je te vois encore.

LES SŒURS BIZARRES

Le poignard lui a dit, ah ah. Il ne voulait pas le croire, ah. Y croire ou pas. Le poignard lui a dit. Il ne voulait pas le croire, non non.

MACBETH

Ou rien d'autre qu'une illusion de l'esprit, un poignard imaginaire Sorti d'un cerveau en surchauffe ?

LES SŒURS BIZARRES

De Roi en meurtrier et de Reine en danse fantôme.

MACBETH

Je te vois encore, cette même forme palpable comme celui que je tire à présent. Tu m'indiques la voie à suivre. Comme l'instrument que j'utilisais.

LES SŒURS BIZARRES

Ne sommes-nous pas les mêmes, Toi et moi, Ou était-ce quelque chose que tu as vu dans le miroir ?

MACBETH

Je te vois encore, et sur ta lame et ton manche, des gouttes de sang Qui n'y étaient pas avant. De telles choses n'existent pas ! J'aime le frisson ! Cette chose sanglante s'impose à mes yeux. Maintenant, sur la moitié du monde, La nature semble morte. (*Lady Macbeth chantonne.*) Des rêves tordus agitent le rideau du sommeil. Rites sorciers, Sacrifices de la lune blanche, Et sa sentinelle le loup, qui hurle au meurtre, famélique, Et fonce vers son projet, bouge comme un fantôme. Je suis terreur, et il est vivant ! Des mots ! des mots ! Sur le feu de l'action, un vent glacé. (*Une cloche sonne.*) J'y vais, et c'est fait. La cloche m'appelle. Oh, oh, la cloche sonne.

3. NE DORS PLUS

LADY MACBETH

Do do do do do do.

MACBETH

Qui est là ? Quoi ! ho ! Mon amour, Ne dis pas ça !

LADY MACBETH

Do do do do do do. Viens, petit enfant, si jeune si jeune. Seule la neige peut expliquer Pourquoi les enfants ont des mains flottantes. Do do do do, Dire ça, ce n'est pas grave ! Do do do do.

MACBETH

Oh mon amour ! Quand le temps du temps nous rendra libres, Quand le temps du temps nous délivrera, Au temps de toutes les tristes choses au-delà.

LADY MACBETH

Mon mari ! Quoi ! Ho !

MACBETH

J'ai fait la chose. Tu n'as rien entendu ?

LADY MACBETH

J'ai entendu la chouette hurler et les criquets chanter. Tu n'as pas parlé ?

MACBETH

Tu n'as pas chanté ?

LES SŒURS BIZARRES

Quelque chose qui chante loin sur les terres perdues.

Écoutez-nous ! Une nuit pour le silence, Un jour pour chanter. Les oiseaux chantent plus doucement que vous.

MACBETH ET LADY MACBETH

Des voix ! des voix ! nos désirs, corps qui boient. Oh un noir cheval de rêve qui bouge ! Ombres ! ombres ! Oh qui ose se dire encore humain ?

LE SPECTRE

Regarde ! Je prends ma respiration. Regarde ! Mon assassin à venir ! Effrayé car je suis vivant. Effrayé car la mort Que réclamera le jour qui vient Dans un mystère à venir, dans un mystère à venir.

MACBETH

Qui est là ? Quoi ! Ho ! Qui est là ? Un spectre comme moi ? Moi ?

LE SPECTRE

Effrayé car je suis vivant. Effrayé car la mort Que réclamera le jour qui vient Dans un mystère à venir ! La lune est descendue.

MACBETH

Esprit sans âme, Profond secret que personne ne connaît, J'emporte ton cœur. Tu n'as pas besoin de voir ce que l'autre est en train de faire,

Tu dois seulement regarder ses yeux Et rire à l'occasion de cette mort. Des cauchemars ?

L'ENFANT

Arrête-toi, passager, arrête-toi.

MACBETH

Cet esprit a fait la guerre. Viens, beauté, viens, noirceur, Dire des choses sans nom.

L'ENFANT

Mon histoire est brève, Arrête-toi, passager, arrête-toi.

MACBETH

Il y en a un qui a ri dans son sommeil. Un autre a crié : « M... Meur... Meurtre ! » Un autre : « Dieu nous bénisse ! » Et « A... Amen », encore un autre ! J'ai entendu leur peur et j'étais moi incapable de dire « Amen » Quand ils ont crié « Dieu nous bénisse ! » Pourquoi ne pas avoir dit Amen ?

L'ENFANT

Mon cœur est une rose rouge rouge.

MACBETH

J'avais tant besoin de bénédictions et A... Amen et Amen... Cet A... Amen collé dans ma gorge.

L'ENFANT

Arrête-toi, passager, arrête-toi,

Mon histoire est brève. Oh, ouvre-lui la porte, oh, Il s'est damné lui-même. Pauvre misérable idiot Mon cœur est une rose rouge rouge.

LADY MACBETH

Do do do do. Ne dis pas ça. (*Au loin gronde un orage.*) Il ne faut pas penser à cette chose-là Une fois que c'est fait. Ça rend fou. Est-ce que les amants souffrent ? N'évite pas mon amour

MACBETH

Mais j'ai entendu une voix crier : « Ne dors plus ! » Macbeth a assassiné le sommeil, le sommeil innocent. Ça criait dans toute la maison : « Ne dors plus ! » Macbeth a assassiné le sommeil ! Et il ne dormira plus. Macbeth ne dormira plus !

LADY MACBETH

Do do do do. Amour est une voix sous le silence.

MACBETH

Regarde ! Ci-gît le Roi peau d'argent brodée De son sang or, ses plaies béantes, Brèches dans la nature où s'engouffre la ruine dévorante. Non, je n'irai plus. Je suis terrorisé à la pensée de ce que j'ai fait.

LES SŒURS BIZARRES

Pauvre oiseau ! Pauvre petit enfant ! J'emporte ton cœur. Pauvre oiseau ! Pauvre petit enfant ! On a révélé à un enfant, au hasard d'une rime, Comment advient vouloir et tuer. (*On entend des coups.*)

MACBETH

D'où viennent ces coups ? Qu'est-ce qui ne va pas chez moi ? Le moindre bruit me trouble. Quoi, ces mains ici ? Ha ! Elles me crèvent les yeux. Ha ! (*Encore des coups.*)

LE PORTIER

Ah ça, c'est frapper !

LADY MACBETH

Argh ! Encore des coups ! Et ne sois pas perdu comme ça si misérablement dans tes pensées.

MACBETH

Pour connaître mon crime, mieux vaudrait Ne pas me connaître. (*On entend des coups.*)

LE PORTIER

Ah ça, c'est frapper ! Si le portier de l'enfer existe, il est devenu tout vieux à force de tourner la clé ! Frappe ! Frappe ! Frappe ! Qui est là, au nom de Belzébuth ? Si tu ne fais pas bien, le péché est couché à ta porte. Et il te désire, mais toi, deviens son maître.

Oh, un fermier qui s'est pendu d'avoir espéré une belle récolte ! Viens bien à l'heure. T'as intérêt à prendre pas mal de serviettes, hi, hi, ho, ho ! Tu vas beaucoup suer. (*On entend des coups.*) Frappe ! Frappe ! Frappe ! Qui est là au nom de l'autre diable ? Equivoicateur ! Equivoicateur ! Ma parole, c'est un Equivoicateur ! Il pourrait jurer en même temps sur les deux plateaux de la balance, Grand traître au service de Dieu. Mais pas d'équivoque avec les cieux ! Oh, entre ici, Equivoicateur ! Equivoicateur ! Equivoicateur ! (*On entend des coups.*) Ah ça, c'est frapper ! Frappe ! Frappe ! Frappe ! Qui est là ? Ma parole, c'est un tailleur anglais ! Entre ici pour avoir volé une culotte française. Entre, tailleur, Ici, on va te rôtir le cul. (*On entend des coups.*) Ah ça, c'est frapper ! Frappe ! Frappe ! Frappe ! Jamais tranquille. Qui es-tu ? Mais ici, c'est bien trop froid pour l'enfer. Je ne serai pas diable-portier plus longtemps ! (*La porte s'ouvre.*)

LE SPECTRE

Horreur ! horreur ! horreur !

LE PORTIER

Que se passe-t-il ? Oh incroyable nuit avec

de la place pour le diable
et ses anges aussi !

MACBETH
Qu'est-ce que tu dis ?

LE PORTIER
Viens vider tes intestins !
Oh, adorable salope !

MACBETH
Qu'est-ce que tu dis ?

LE SPECTRE
Horreur ! horreur ! horreur !

LE PORTIER
Ruste et fils de putain !
Frappe ! frappe ! frappe !
La porte est ouverte.

Quoi que disent les sages,
ouvre tes cuisses au destin :
Un meurtrier a été conçu !

LE SPECTRE
Chef-d'œuvre de confusion !
Approche et détruis ton regard.
Regarde et parle.
Réveillez-vous !
Réveillez-vous !

MACBETH
Qu'est-ce que tu dis ?

LE SPECTRE
Sonnez l'alarme !
Meurtre et trahison !

MACBETH
Meurtre ? Trahison ?

LE SPECTRE
Sortez de ce sommeil profond,
Image de la mort.

MACBETH
Mort ?

LE SPECTRE
Et regardez la mort en face !
Sortez de vos tombeaux !

MACBETH
Tombeaux ?

LE SPECTRE
Et marchez comme
des fantômes pour
contrer cette horreur !

MACBETH
Fantômes ?

LE SPECTRE
On a assassiné
notre grand roi !

LADY MACBETH
Malheur ! hélas !

MACBETH
Si j'étais mort une heure
avant cet événement,
Quelle belle vie
j'aurais vécue !
Mais à partir de cet instant,
cette vie mortelle ne
vaut plus rien.
Tout est jeu ! Renommée
et grâce... Tout est mort !

LADY MACBETH
Prairies dévastées
de mon âme !
À l'aide ! Ho ! Ho !

LE PORTIER
Hier sera trop tard.
Les actes ne rêvent pas à
ce que peut faire le passé,
Et les frelons pleurent aux
piqûres des enfants.

4. NOX PERPETUA

LES SŒURS BIZARRES
Requiem aeternam
dona eis domine
Et nox perpetua luceat eis.
Nox perpetua nox perpetua...

**MACBETH
ET LADY MACBETH**
Comment va la nuit ?

MACBETH
La nuit ne part jamais.

LADY MACBETH
Et quoi la nuit ?
Sur le point de perdre
contre le jour. À voir.
Ce qui est fait est fait est fait.

MACBETH
Maintenant tu es,
et je suis maintenant.
Maintenant nous
sommes un mystère qui
n'arrivera plus jamais.

LADY MACBETH
Plus rien. Tout est dépensé
Pour avoir eu notre
désir sans plaisir.
Mieux vaut être notre
propre destruction
Que connaître une joie
douteuse dans la destruction.
Ce qui est fait est fait est fait.

LES SŒURS BIZARRES
Lacrimosa dies illa
Qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus
Nox perpetua nox perpetua...

MACBETH
Mieux vaut être
avec les morts
Plutôt que manger notre
pain de terreur et dormir

Dans la détresse
de ces rêves terrifiants
Qui nous agitent la nuit.
Mieux vaut être avec les morts
Que, pour gagner notre paix,
nous avons expédiés en paix.
Mieux vaut être avec les morts
Que se coucher dans une
extase tourmentée due
aux affres de l'esprit.

LES SŒURS BIZARRES
Et nox perpetua luceat eis...
Nox perpetua...

LADY MACBETH
Viens, nuit prison,
Cacher l'œil tendre
du jour compatissant.
Et avec ton invisible
main sanglante,
Annule et déchiquète
le grand lien
Qui nous protège encore !
Lumière épaisse ! Le corbeau
Prend son vol vers
le bois humide.
Les bonnes actions du jour
vont retomber et disparaître,
Et les noirs agents de la nuit
se diriger vers leurs proies.
Ce qui a mal commencé se
renforce dans le désastre.
Viens, mon chéri.
Nous sommes si noirs
de cœur, nous ne
devrions pas parler.

5. REGARDE LE SPECTRE ENTRER

LADY MACBETH
Il y a du sang sur ton visage.

MACBETH
Mieux vaut le sang sur moi
que toujours en l'autre.

LADY MACBETH
Il y a du sang sur ton visage.

LES SŒURS BIZARRES
Tu ne soulèves pas
l'enthousiasme. Ho !
ho ! hi ! hi !
La fête est ratée.
Hi ! hi ! ho ! ho !

LE PORTIER
Regarde le Spectre entrer !

LES SŒURS BIZARRES
Et si nous revenions au
banquet ? Ha ! ha ! hi !
hi ! La fête est ratée
... Hi ! hi ! ho ! ho !

LE PORTIER
La fête est ratée ... Ha !
ha ! hi ! hi ! ho ! ho !
Regarde le Spectre entrer
Et s'asseoir à la place
de Macbeth.
Entre ici un homme.
Hé ho, Monsieur Mort,
Vous le connaissez ?
Regarde le Spectre entrer
Et s'asseoir à la place
de Macbeth.

MACBETH
Douces remémoratrices !
Maintenant... Maintenant...
bon appétit et bonne
digestion !
Et... Et... santé à nous deux !
Où est notre invité ?
Où est mon ami ?
(*Le Spectre entre et s'assied
à la place de Macbeth.*)

LADY MACBETH
Souviens-toi.

MACBETH
Quoi ? quoi ? Ho !

LADY MACBETH
Souviens-toi.
Ici il y a une place réservée.

LES SŒURS BIZARRES
Oh, il est là et ici.

MACBETH
Quoi ?

LADY MACBETH
Ici ?

LES SŒURS BIZARRES
Ou ceci ou cela.

MACBETH
Qui d'entre vous a fait ça ?

LADY MACBETH
Quoi ? Ici ? Est-il là ?

LES SŒURS BIZARRES
Il est ici.

MACBETH
Où ?

LADY MACBETH
Ici ! Ici il y a une
place réservée.

LES SŒURS BIZARRES
Est-il ici ?

MACBETH
Qui d'entre vous a fait ça ?

LADY MACBETH
Quoi ? il est ici ?

LES SŒURS BIZARRES
Où ?
Qui d'entre vous a fait ça ?

MACBETH
Tu ne peux pas dire
que je l'ai fait !

Ne secoue plus tes caillots
de sang sur moi.
Regardez, là ! voyez !
regardez ! Oh ! Que dis-tu ?
Pourquoi... De quoi
m'inquiéter ?

LES SŒURS BIZARRES
Oh... il est là ...

MACBETH
Si tu peux bouger la tête,
tu peux aussi parler !

LES SŒURS BIZARRES
Et ici...
Ou ceci... Ou cela ...

MACBETH
Si les charniers et les
tombes peuvent recracher
Ceux que nous y avons
ensevelis, alors nos tombeaux
Sont la panse des vautours.
(*Le Spectre disparaît.*)

LADY MACBETH
Quoi ? tu es
complètement fou ?

MACBETH
Si je reste là, je le vois.
Il fut un temps,
Quand le cerveau était
atteint, l'homme mourrait
Et c'était la fin.
Mais aujourd'hui,
ils se relèvent
Avec vingt meurtres sanglants
sur leur couronne...

LES SŒURS BIZARRES
Hé ho, Monsieur Mort.

MACBETH
... Et nous éjectent
de nos tabourets.
Plus étrange encore...

LES SŒURS BIZARRES
À chacun des goûts !

MACBETH
... Que le meurtre lui-même.

LES SŒURS BIZARRES
Mais nous,
Nous aimons les banquets et
Les mondes bizarres
chantant,
Les mondes souterrains
chantant chantant.

LADY MACBETH
Mon cher amour.

MACBETH
Infirmité étrange.
(*Le Spectre réapparaît.*)
Va-t'en ! loin de ma vie !
retourne sous terre !
Avec tes os sans moelle
et ton sang figé,
Et tes yeux sans reflet
braqués sur moi !
Ou alors reviens à la vie !
Oui, reviens à la vie !
Et ose m'affronter avec
ton épée dans le désert,
Et à la moindre
faiblesse, au moindre
tremblement, traite-moi
De petite fille à sa maman.

LADY MACBETH
Je t'en supplie, ne
dis plus rien !
Tu deviens de pire en pire,
Les questions t'enragent.

MACBETH
Vous m'avez rendu étrange.

LADY MACBETH
Allez, bonne nuit,
Je t'en supplie...

MACBETH

Il y aura du sang.

LADY MACBETH

Quelqu'un t'appelle.

MACBETH

Il y aura du sang.
On dit bien le sang
appelle le sang.

LADY MACBETH

Le monde s'effondre ?

LE SPECTRE

Si tu chantes, tu es ma voix.
Si tu rêves, tu es
mon cauchemar.
Mais tu ne peux pas rêver ce
dont les rêves sont capables.

LADY MACBETH

Tu chantes ? Non !

LE SPECTRE

Si tu chantes, tu es
mon chant.
Un chant fait de silence,
Un chant plus silencieux
que le silence.
Écoute !
Tout néant n'est que
notre plus vaste foyer.

MACBETH

On sait que les pierres
peuvent bouger, et
les arbres, parler.
Je suis allé si loin
dans le sang...
Je ne veux plus y patauger.
Rebrousser chemin serait
tout aussi dur qu'avancer.
J'ai dans la tête d'étranges
choses qui veulent agir
Et qu'on doit faire avant
même d'y penser.

LADY MACBETH

Viens, nous allons dormir.
Cœurs sans pourquoi,
Choses sans nom.
Chante un sortilège.
Tu es un chant à voir.

6. UN CRIME SANS NOM

LADY MACBETH

Suppose que nous ne
puissions aimer, chéri,
pas aimer, chéri.
La haine souffle une bulle
de désespoir dans mon cœur.

MACBETH

Alors quoi ! secrètes et
noires salopes de minuit ?
Que faites-vous ?

LES SŒURS BIZARRES

Un crime sans nom,
hi hi ho ho ho ...

LE CHŒUR

Un crime sans nom,
hi hi ho ho ho ...

LADY MACBETH

Suppose que nous ne
puissions aimer, chéri,
pas aimer, chéri.
Debout avec notre amour
sur la terre finissante.
Où je vais, tu ne peux aller.
Je ne crains aucun destin,
je ne veux aucun monde.
Ici est le plus profond secret
que personne ne connaît.
Suppose que nous ne
puissions aimer, chéri,
pas aimer, chéri ...

MACBETH

Répondez-moi, même si
vous devez lâcher les vents
Pour attaquer les églises
Ou les vagues sauvages pour
ruiner et avaler les navires,
Pour coucher le blé en herbe
et déraciner les arbres,
Pour que les châteaux
s'effondrent sur la gueule
des soldats,
Palais et pyramides
cul par-dessus tête.
Répondez-moi !
Même pour détruire le trésor
des secrets de la nature
Jusqu'à les vomir.
Répondez-moi... Répondez-
moi... Répondez-moi...

LES SŒURS BIZARRES

Parle. Nous répondrons.
Verse dans le sang
d'une truie qui a mangé
Ses neuf petits, et
la graisse qui a coulé
du gibet d'un assassin
Et jette le tout dans
les flammes.
Viens Très-Haut
Très-Bas Montre-toi
et remplis ton office !
Macbeth ! Macbeth !
Macbeth !

MACBETH

Parle, pouvoir inconnu.

LADY MACBETH

Ce qui est pensé, fait
ou souhaité sans un
peu d'innocence
Échouera !

UNE SŒUR BIZARRE

Le pouvoir orgueilleux
de la mort ne va pas sans
un peu d'innocence.

DEUX SŒURS BIZARRES

Macbeth !

LADY MACBETH

Le terrible pouvoir
de la mort n'est rien sans
un peu d'innocence.

LES SŒURS BIZARRES

Macbeth !

UNE SŒUR BIZARRE

Aucun enfant né d'une femme
Ne pourra atteindre
Macbeth.

LES SŒURS BIZARRES

Macbeth, hi hi ho ho ! ...

MACBETH

Pourquoi aurais-je
peur d'un enfant ?
Un enfant ? ... un enfant...
Ah ! un enfant !

LES SŒURS BIZARRES

Macbeth ! Macbeth !
Macbeth !
Macbeth jamais
ne sera vaincu
Tant que la grande
forêt de Birnam sur
le mont de Dunsinane
Ne se dressera contre lui.

MACBETH

Ça n'arrivera jamais !

LADY MACBETH

Suppose que nous ne
puissions aimer, chéri,
pas aimer, chéri,
Pas aimer pas.
Dors bien,
Homme qui ne mourra
jamais, ah !
Regarde, maintenant,
la porte est ouverte...

LES SŒURS BIZARRES

Nouvelle lune !
un monde disparaît.
Le monde s'effondre ?
Tout ce qui arrive
ne peut se faire,
Et nous croirons
cet incroyable
Mystère fait de chair et de mort.
Nouvelle lune !
un monde disparaît.

7. VA-T'EN, MAUDITE TACHE DE SANG !

LE PORTIER

Regardez ! Maintenant
la porte est ouverte.
Ô mort, où est ta pointe ?
Ô tombe, où est ta victoire ?
Regardez ! Maintenant
la porte est ouverte.

LADY MACBETH

*(Elle s'avance, ne cesse de
se frotter compulsivement
les mains, comme si elle
voulait faire disparaître
des taches de sang.)*
Là encore une tâche. Va-t'en,
maudite tache de sang !
Va-t'en, j'ai dit !
Un, deux... Va-t'en,
maudite tache de sang !
Quoi maintenant !
C'est l'heure, il faut le faire.
Va-t'en, j'ai dit !
L'enfer est tout noir !
Hou, Seigneur !
un soldat ? a peur ?
Pourtant, qui aurait cru
que le vieil homme
Aurait en lui autant de sang ?
Va-t'en ! Va-t'en, maudite
tache de sang !

LE PORTIER

Ô mort, où est ta pointe ?
Ô tombe, où est ta victoire ?

LADY MACBETH

Le seigneur de Fife avait
une femme : où est-elle
maintenant ? Pourquoi
ces mains ne seront
jamais propres ?
Va-t'en, maudite tache !
Va-t'en, j'ai dit !
Ici, l'odeur du sang, toujours !
Tous les parfums d'Arabie
n'adouiraient pas
cette petite main.
Oh, oh, oh !
Lave tes mains.
Ne prends pas cet air si pâle.
Es-tu le gardien de ton frère ?
On frappe à la porte !
Si tu ne fais pas bien,
le péché est couché
à ta porte.
Et il te désire, mais toi,
deviens son maître.
Je te répète que Banquo est
mort et enterré,
Il ne peut pas sortir
de sa tombe !
Au lit ! au lit ! On frappe
à la porte.
Viens ! viens ! viens ! viens !
Donne-moi ta main.
Maintenant, tu es et
je suis, et maintenant, nous
sommes un mystère.
Ce qui est fait ne peut être
défait ne peut être défait.
Au lit ! au lit ! au lit !

LE SPECTRE

Écoute-moi.
Écoute : la Reine est morte.

MACBETH

Elle aurait dû mourir plus tard.
Il y aurait eu encore un peu
de temps pour ce petit mot
Qui ne signifie rien.
D... De... De... Demain et
demain et demain,
Qui rampe d'un petit
pas jour après jour
Jusqu'à la dernière syllabe
de nos souvenirs.
D... De... De... Demain
et demain et demain
Qui ne signifie rien.
Et tous nos hiers ont
éclairé les fous

8. ÉTEINS-TOI, BRÈVE CHANDELLE

LE SPECTRE

Regarde la multitude sans
visage qui toujours
Se rassemble quand un
monde est sur le point
d'être détruit,
Et écoute-moi.
Écoute : la Reine est morte.

MACBETH

T... T... Tant que le bois
de Birnam ne remonte
pas vers Dunsinane,
Je reste inaccessible
à la peur.
Peur... Pas peur,
Macbeth, aucun homme
né d'une femme
Jamais ne sera plus
fort que toi.
Les Esprits me l'ont assuré.

LE SPECTRE

Écoute-moi.
Écoute : la Reine est morte.

MACBETH

Il y aurait eu encore un peu
de temps pour ce petit mot
Qui ne signifie rien.
D... De... De... Demain et
demain et demain,
Qui rampe d'un petit
pas jour après jour
Jusqu'à la dernière syllabe
de nos souvenirs.
D... De... De... Demain
et demain et demain
Qui ne signifie rien.
Et tous nos hiers ont
éclairé les fous

Sur le chemin de la mort
poussière.
Brève chandelle, éteins-toi !
La vie ? Une ombre qui
passe, un pauvre comédien
Qui s'illusionne et
se tourmente une
heure sur scène,
Et à la fin on ne l'entend plus.
Une histoire racontée
par un idiot, pleine de
bruit et de fureur
Et qui ne signifie rien.

LE SPECTRE

Tu as vu ça ?
Cette chair mutilée,
Ce jardin, notre
victime, oh ! oh !
La forêt a commencé
à bouger !

MACBETH

Quoi ? Quoi ? Je suis écoeuré.
J'ai assez vécu.
Maintenant, cet assaut sera
ma victoire ou ma défaite.
J'ai presque oublié
le goût de la peur.
Il y eut un temps où mes
sens auraient été glacés
D'entendre un cri dans
la nuit, et mes cheveux,
À un récit lugubre
se seraient dressés
Comme animés de vie.
Je suis écoeuré.
J'ai assez vécu.
Je me suis repu d'horreurs.
Le désastre, compagnon
de mes pensées criminelles,
Ne peut plus me troubler.
Pourquoi ce cri ?

LE SPECTRE

Il vaudrait mieux rester chez
soi si tu as un chez-toi...
Il vaudrait mieux dans tous
les cas se reposer, oh ! oh !
La forêt a commencé à bouger.
Plutôt que tes rêves
de puissance donnent
l'illusion d'échapper
À cette mort.
Souviens-toi, la Reine
est morte.

MACBETH

La forêt a commencé
à bouger.
Je faiblis et je commence
À soupçonner l'équivoque
de l'ennemi
Qui ment comme la vérité :
Ne crains rien tant que
la forêt de Birnam n'avance
pas vers Dunsinane !
Et maintenant, un bois
Avance vers Dunsinane.
Aux armes ! Aux armes !
et dehors ! Le soleil m'écoeure.
Je souhaite que le monde
entier soit défait.
Sonnez l'alarme !
Vents, soufflez !
Naufrages, à vous !
Vents, soufflez
À vous faire craquer les joues !
Fureur, soufflez !
Déluges, ouragans,
Crachez !
(*Entre un enfant.*)

L'ENFANT

Retourne-toi, chien
de l'enfer, retourne-toi !

MACBETH

Entre tous, je t'avais évité,
Mais va-t'en. Mon âme
est déjà trop chargée
Du sang des tiens.

L'ENFANT

Mon épée, c'est ma voix.
(*Ils se battent.*)

MACBETH

Tu perds ton temps.
Laisse ton épée s'attaquer
à des têtes vulnérables.
Ma vie est enchantée,
elle ne cédera pas
À un homme né d'une femme.

L'ENFANT

Oublie le charme
Et cet ange que tu
as toujours servi.
Qu'il te dise que je suis sorti
du ventre de ma mère
Avant terme.

**LES SŒURS BIZARRES
ET LE CHŒUR**

Avant terme.

MACBETH

Maudite soit cette
langue qui me parle.
Elle vient de détruire ma
meilleure part d'humanité !

L'ENFANT

Mon épée, c'est ma voix.

MACBETH

Je ne me battrai pas avec toi.
Pas avec un enfant.

L'ENFANT

Alors rends-toi, lâche !
Et vis pour être exhibé
comme dans une foire.
Tu seras un de nos
monstres les plus rares,
Avec ces mots peints
sur un écriteau :
« Ici, on peut voir un tyran ! »

**LES SŒURS BIZARRES
ET LE CHŒUR**

« Ici, on peut voir un tyran ! »

MACBETH

Je ne me rendrai pas
Pour baiser la terre devant
les pieds d'un enfant.
Je tenterai le dernier coup.
Frappe, Enfant !
Et damné soit celui
qui le premier crie
Assez ! Assez !

FIN

LES ARTISTES

PASCAL DUSAPIN

C'est à dix-huit ans que Pascal Dusapin, né le 29 mai 1955 à Nancy, découvre *Arcana* d'Edgar Varèse. Sa vie se confondra désormais avec la composition. Auparavant, il y a eu l'éveil musical, au détour de vacances familiales : un trio de jazz dans un hôtel lui inspire l'envie de jouer de la clarinette, son père le met au piano, puis à dix ans il découvre l'orgue. À grandir entre un village lorrain et la banlieue parisienne, il n'a choisi aucune obédience et s'est passionné pour Bach et les Doors, le free jazz et Beethoven, s'abreuvant des découvertes musicales propres aux années 70.

Il suit de 1974 à 1978 les cours de Iannis Xenakis, qu'il perçoit comme le dépositaire de Varèse. Xenakis, un « maître à penser autrement », élargit son horizon aux mathématiques et à l'architecture. Ses premières pièces, *Souvenir du silence* (1975) et *Timée* (1978) trouvent l'écoute et le soutien de Franco Donatoni et Hughes Dufourt. André Boucourechliev lui lègue de précieux conseils : « N'oublie jamais un instrument au fond de l'orchestre », « La sincérité n'est pas une valeur en art »...

En 1977, il remporte le prix de la Fondation de la Vocation ; en 1981, celui de la Villa Médicis, où il séjourne deux ans et écrit *Tre Scalini*, *Fist*, son premier Quatuor, *Niobé*.

À l'été 1986, il écrit *Assai* pour le ballet de Dominique Bagouet, grande rencontre humaine et artistique : la tournée l'emmène de par le monde pendant des années.

En 1986, appuyé par Rolf Lieberman, il s'engage dans son premier opéra, écrit en collaboration avec Olivier Cadiot : *Roméo & Juliette*. La création en juillet 1989, à l'Opéra de Montpellier et au Festival d'Avignon, est suivie d'une tournée. Pascal Dusapin relie dès lors sa passion littéraire à ses travaux opératiques. Ainsi naissent *Medeamaterial* d'après Heiner Müller, créé à La Monnaie de Bruxelles en 1991, *To Be Sung* d'après Gertrude Stein, aventure à laquelle il associe le plasticien James Turrell, créé en 1994 aux Amandiers à Nanterre, et *Perelà - Uomo di fumo* d'après Aldo Palazzeschi, créé en 2003 à l'Opéra Bastille.

Il écrit le livret de ses deux opéras suivants : *Faustus*, *The Last Night*, créé en 2006 au Staatsoper de Berlin, et *Passion*, inspiré par le mythe d'Orphée, créé en 2008 au Festival d'Aix-en-Provence. Il s'attaque ensuite au livre référence de Heinrich von Kleist pour *Penthesilea*, créé en 2015 à La Monnaie, puis à l'Opéra du Rhin - opéra dont il tire la suite pour soprano et orchestre *Wenn du dem Wind...*, créée en 2014 au Suntory

Hall de Tokyo et reprise en 2015 à la Philharmonie de Paris.

Enfin, en septembre 2019, *Macbeth Underworld* voit le jour à la Monnaie avant sa création française à l'Opéra Comique : d'après le chef-d'œuvre de Shakespeare, sur un livret conçu avec Frédéric Boyer, il est mis en scène par Thomas Jolly.

Entrelacées avec l'écriture de ses opéras, de nombreuses pièces ont éclos, parmi lesquelles sept quatuors à cordes (le sixième avec orchestre), des partitions vocales comme *La Melancholia*, *Granum Sinapis*, *Dona Eis*, *Disputatio*, ainsi que *Sept études pour piano*, *A Quia* - concerto pour piano, sept solos pour orchestre : *Go*, *Extenso*, *Apex*, *Clam*, *Exeo*, *Reverso* (créé par les Berliner et Simon Rattle) et *Uncut*. Ce dernier cycle est composé de 1991 à 2009. Un nouveau cycle pour orchestre est en cours, inspiré par la nature : son premier opus, *Morning in Long Island*, est créé en 2010 par l'Orchestre Philharmonique de Radio-France.

Parmi ses dernières créations figurent un concerto pour violon, *Aufgang*, commandé par le violoniste Renaud Capuçon, une pièce pour piano et six instruments, *Jetzt genau !* et un concerto pour violoncelle, *Outscape*,

écrit pour Alisa Weilerstein et créé en 2016 par le Chicago Symphony Orchestra. Le double concerto *At Swim-Two-Birds*, écrit pour la violoniste Viktoria Mullova et le violoncelliste Matthew Barley, est créé en 2017 par le Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, suivi par l'Orchestra Sinfonica Nazionale RAI Torino, le Gewandhaus Leipzig, l'Orchestre national de France, le London Philharmonic Orchestra et le Seattle Symphony Orchestra. Le concerto pour orgue *Waves*, écrit en 2018, vient d'être créé (26 janvier 2020) à l'Elbphilharmonie de Hambourg, puis repris à Montréal, Paris, Bruxelles et Genève.

Pascal Dusapin a reçu de nombreux prix, honneurs, récompenses : Commandeur des Arts et Lettres en 2003, prix Cino del Duca en 2005, Dan David Price en 2007, Académicien à la Bayerische Akademie de Munich en 2007. En 2007, il est le deuxième compositeur après Pierre Boulez à occuper la Chaire Artistique du Collège de France : de ses conférences il tire le livre *Une musique en train de se faire*, édité au Seuil. En 2010-2011, il est « Guest Professor » à la Musikhochschule de Munich. Ses œuvres sont publiées aux Éditions Salabert (Universal Music Publishing Classical).



Pascal Dusapin collabore avec les artistes les plus divers, dont Sasha Waltz, James Turrell, Peter Mussbach, Laurence Equilbey, l'ensemble Accroche Note, les Berliner Philharmoniker, Sir Simon Rattle, le Quatuor Arditti... De nouveaux projets lui font intégrer l'électronique à grande échelle dans des lieux exceptionnels : le Grand Palais lors de la Monumenta Richard Serra, la plage de Deauville pour le 150^e anniversaire de la ville... En 2011, il met en scène son cycle pour piano et baryton *O Mensch!* aux Bouffes du Nord. En 2014, il imagine pour le Festival de Donaueschingen une installation visuelle

et sonore, *Mille Plateaux*, qui voyage entre autres au Lieu Unique à Nantes en 2015. En juin dernier, il présente au festival ManiFeste Lullaby Experience, son premier travail en collaboration avec l'Ircam. Pendant l'été, il est l'invité du Festival de Salzbourg, qui lui dédie le cycle « Time with Dusapin ».

Artiste singulier, Pascal Dusapin continue son voyage sonore et formel sans dogme, offrant à travers des formes toujours diverses une musique furieusement émotive.

Irina Kaiserman, décembre 2019

LES ARTISTES



FRÉDÉRIC BOYER

LIVRET

Écrivain, éditeur et traducteur,

Frédéric Boyer a, depuis 1991, signé une quarantaine de livres dans divers genres : romans (Prix du livre Inter en 1993 pour *Des choses idiotes et douces*), essais, poèmes et pièces de théâtre. Son œuvre associe l'écriture personnelle et les relectures et traductions de grands textes anciens. Il a proposé une nouvelle traduction de *La Bible*, projet auquel il a convié des spécialistes des textes et langues bibliques, mais aussi des auteurs contemporains. Il a par ailleurs traduit les *Confessions* de saint Augustin sous le titre *Les Aveux* (prix Jules Janin de l'Académie Française), ainsi que *Richard II* (monté par Jean-Baptiste Sastre, avec Denis Podalydès, dans la Cour d'honneur du Palais des Papes au Festival d'Avignon) et *Les Sonnets* de Shakespeare, ou encore *La Chanson de Roland*, récit fondateur de la littérature française, sous le titre *Rappeler Roland*. Au printemps 2019 a paru *Le Souci* de

la terre, une nouvelle traduction des *Géorgiques* de Virgile (Gallimard, Prix de la traduction Bernard Hoffner). Parallèlement à son travail d'écrivain, Frédéric Boyer a été directeur éditorial aux Éditions Bayard. Depuis 2018, il est directeur des éditions P.O.L., qui ont publié la quasi-totalité de son œuvre.



FRANCK OLLU

DIRECTION MUSICALE

Franck Ollu

est un chef d'orchestre polyvalent, reconnu comme un expert dans les domaines de la musique contemporaine et de la musique française. Il a créé de nombreuses œuvres pour orchestre, ensemble ou production scénique, parmi lesquelles des compositions de Brian Ferneyhough, Peter Eötvös et Wolfgang Rihm. Il a ainsi été invité à diriger les premières mondiales de nombreux opéras importants, dont *Thanks to My Eyes* d'Oscar Bianchi (Festival d'Aix-en-Provence), *Penthesilea* (La Monnaie de Bruxelles) et *Passion* (Festival d'Aix-en-Provence) de Pascal Dusapin. Il a dirigé

la première représentation du premier opéra de George Benjamin, *Into the Little Hill*, à l'Opéra Bastille en 2006. Il a également dirigé *Jakob Lenz* de Wolfgang Rihm au Staatsoper Berlin, *Il Prigioniero* de Luigi Dallapiccola et *Das Gehege* de Wolfgang Rihm à l'Opéra de Stuttgart ainsi qu'au Théâtre de La Monnaie, *Le Vin Herbé* de Frank Martin au Staatsoper Berlin, *Pelléas et Mélisande* de Debussy à l'Opéra de Stockholm, *Written on Skin* de George Benjamin au Théâtre du Bolshoi. Il entretient des relations étroites avec l'Ensemble Modern, dans le cadre de projets d'opéra et d'orchestre, et a été entre 2005 et 2015 directeur musical du KammarensembleN de Stockholm. Il a également dirigé le Budapest Festival Orchestra, le Deutsches Symphonieorchester Berlin et Frankfurt Radio, l'Orchestre de la Radio Bavaroise, la BBC et les Orchestres symphoniques nationaux danois. La saison dernière, il a dirigé les reprises de *Pelléas et Mélisande* de Debussy à l'Opéra de Strasbourg et *Der Zwerg* de Zemlinsky à Lille et Caen. Il est également retourné au Festival de Salzbourg pour

Medeamaterial de Dusapin. Au cours de la saison 2019-2020, il collabore avec le Kammerorchester Basel, les Israel Contemporary Players, et il dirige un concert au Konzerthaus Stockholm, lors d'un festival consacré à la musique de George Benjamin. Enfin, il dirige la première de *Jeanne d'Arc* de Honegger à l'Opéra de Bâle. Avec la création française de *Macbeth Underworld*, il dirige pour la première fois à l'Opéra Comique, à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Radio France.



THOMAS JOLLY

MISE EN SCÈNE

Né à Rouen,

Thomas Jolly intègre en 2001 la formation professionnelle d'ACTEA, tout en préparant une licence d'études théâtrales à l'Université de Caen. Deux ans plus tard, il entre à l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre National de Bretagne, à Rennes. À l'issue de sa formation, il fonde avec quelques compagnons de route la Piccola Familia. Il met en scène *Arlequin poli par l'amour* (Marivaux) en

2007 et, en 2009, *Toà* (Guitry), couronné par le Prix du public du Festival Impatience au Théâtre de l'Odéon à Paris, et *Piscine (pas d'eau)* de Mark Ravenhill. À partir de 2010, il travaille sur la pièce *Henry VI* de William Shakespeare, un spectacle-fleuve de dix-huit heures dont il crée les deux premiers épisodes en 2012. Le 3^e épisode voit le jour en 2013. Il crée le 4^e et dernier épisode d'*Henry VI* en 2014 ; ce spectacle fleuve de 18 heures est alors donné dans son intégralité au Festival d'Avignon. En 2015, il entreprend la création de *Richard III*, concluant ainsi ce cycle shakespearien. La même année, il reçoit le Grand Prix de l'association professionnelle de la critique et le Molière de la mise en scène d'un spectacle de Théâtre Public pour *Henry VI*. En 2016, il présente à Avignon, avec la Piccola Familia, *Le Ciel, la nuit et la pierre glorieuse*, un feuilleton théâtral en plein air retraçant l'histoire du Festival en 16 épisodes. En parallèle, il conçoit avec Damien Gabriac *Les Chroniques du Festival d'Avignon*, un programme court diffusé sur France Télévisions. En 2018, il crée *Thyeste* de Sénèque, en ouverture de la 72^e édition du Festival d'Avignon dans la Cour d'honneur du Palais

des Papes. Depuis janvier 2020 il dirige Le Quai - Centre Dramatique National d'Angers. À l'opéra, Thomas Jolly ouvre la saison 2016-17 de l'Opéra de Paris avec *Eliogabalo* (Cavalli). À l'Opéra Comique, il a ouvert la saison 2017 avec *Fantasio*, production présentée au Théâtre du Châtelet et reprise en décembre 2020 à la Salle Favart.



BRUNO DE LAVENÈRE

DÉCORS

Après une formation

en architecture (Toulouse et Montréal) et des études de scénographie (École nationale supérieure des arts et techniques du Théâtre), Bruno de Lavenère devient le collaborateur du scénographe Rudy Sabounghi jusqu'en 2009. Depuis, il crée de nombreuses scénographies pour l'opéra, la danse et le théâtre. À l'Opéra de Rouen Normandie, il réalise les décors de *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Carmen* et *La Damnation de Faust*, mis en scènes par Frédéric Roels. À l'Opéra National du Rhin, il collabore avec Lucinda Childs et signe les décors et les costumes de la création française de *Doctor Atomic* (John Adams),

Farnace (Vivaldi), et de *Songs from before*, également présenté au Théâtre de la Ville. Il collabore par ailleurs avec Richard Brunel pour *Il trovatore* à l'Opéra de Lille et *Re Orso* (Marco Stroppa) à l'Opéra Comique. Parmi ses créations récentes, citons *Otello* à l'Opéra de Monte-Carlo, *Dante* (Benjamin Godard) et *Faust* à l'Opéra de Saint-Étienne, *Cendrillon* (Pauline Viardot) et *La donna del lago* à l'Opéra de Lausanne, *La Bohème* de Bolshoi, *Carmen* à Hong-Kong, *Norma* à l'Opéra de Rouen, *Philémon et Baucis* (Gounod) à Tours, *Phaéton* (Lully) à l'Opéra de Nice, *Les Petites Noces* d'après Mozart au Théâtre des Champs-Élysées. En 2014, le Syndicat professionnel de la critique de théâtre, de musique et de danse lui attribue, en même temps qu'au vidéaste Étienne Guiol, le prix de meilleur créateur d'éléments scéniques dans la catégorie opéra pour la scénographie de *Doctor Atomic*. Actuellement, il prépare les scénographies de *Ce qu'il nous reste*, une chorégraphie de Jérémy Tran pour le Ballet du Grand Théâtre de Genève, *Akhnaten* (Philip Glass) mis en scène par Lucinda Childs pour l'Opéra de Nice et *L'Auberge du Cheval Blanc* à l'Opéra de Lausanne.



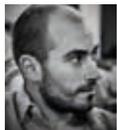
SYLVETTE DEQUEST

COSTUMES

De 1993 à 2008, Sylvette

Dequest crée les costumes des nombreuses mises en scène de Julie Brochen pour le théâtre et l'opéra. Depuis *Un Homme en faillite* (2007), elle entame une collaboration avec David Lescot, toujours pour le théâtre et l'opéra. Elle travaille aussi avec Pierre Diot, Philippe Lanton, Jean-Claude Gallotta, Omar Porras, Jean-Claude Penchenat, Hélène Delavault et Jean-Claude Durand, Lukas Hemleb, Claude Guerre, Bruno Boulzaguet, Benjamin Charlery, Jean-Pierre Davernon, François Verret, la Compagnie LMNO, Mitia Fodotenko, Sandy Ouvrier, Brigitte Seth et Roser Montlo Guber. Au cinéma, elle signe les costumes de *Tremblez tyrans* (2007), un court-métrage de Roy Lekus et Françoise Jolivet inspiré de l'enfance de Stendhal. Depuis sa rencontre avec Thomas Jolly en 2011, elle crée les costumes de *Henry VI*, *Richard III*, *Fantasio* à l'Opéra Comique en 2017, *Thyeste* au Palais des Papes en Avignon en 2018, production pour laquelle elle est nommée aux Molières. La saison passée, elle crée les costumes du *cas Jekyll*, opéra de chambre sur une musique de François Paris et dans une

mise en scène de Jacques Osinski, pour la compagnie nationale de théâtre lyrique et musical Arcal à Paris, ainsi que de *Cannes Trente-neuf / Quatre-vingt-dix* mis en scène par Étienne Gaudillère au Théâtre Molière-Sète.



ANTOINE TRAVERT
LUMIÈRES

Passionné par les techniques du spectacle, Antoine Travert se forme au métier de technicien à La Brèche, Pôle national des arts du cirque à Cherbourg. En 2010, il rencontre Thomas Jolly et La Piccola Familia lors de la création de *Piscine (pas d'eau)* de Mark Ravenhill. Leur collaboration se poursuit pour *Henry VI* en 2011, où il est assistant lumières. Il ne quitte pas pour autant la musique et l'univers des concerts : il intègre en 2012 la tournée *Et vous tu m'aimes* du groupe Brigitte en tant qu'assistant lumières. Il crée ensuite les lumières de la deuxième partie d'*Henry VI* en 2013 et 2014. Toujours avec Thomas Jolly, il crée en 2015 au Théâtre National de Bretagne *Richard III*, où lumière et machines automatiques sont tout à la fois scénographie et actrices. En 2016, il accompagne les élèves de la section Régie-Création de l'École supérieure

d'art dramatique du Théâtre National de Strasbourg pour leur spectacle de fin d'études *Le Radeau de la Méduse* (George Kaiser) au Festival d'Avignon. Avec Thomas Jolly, il aborde l'opéra en créant les lumières d'*Eliogabalo* à l'Opéra de Paris, puis celles de *Fantasio* au Théâtre du Châtelet pour l'Opéra Comique. En juillet 2018, il crée les lumières de *Thyeste* pour Thomas Jolly et La Piccola Familia dans la cour d'honneur du Palais des Papes en Avignon. En février 2019, il crée les lumières d'*Un Jardin de Silence*, spectacle musical sur la vie de Barbara proposé par la chanteuse Raphaëlle Lanadère et Thomas Jolly.



KATARINA BRADIĆ
MEZZO-SOPRANO
LADY MACBETH

La mezzo-soprano serbe Katarina Bradić a étudié le chant au Conservatoire de Vienne. Elle a collaboré avec des chefs d'orchestre et metteurs-en-scène tels que René Jacobs, Semyon Bychkov, Sylvain Cambreling, Donald Runnicles, Andrea Marcon; Barry Koskie, Laurent Pelly, Guy Joosten, Stefan Herheim, Christoph Marthaler, Calixto Bieito, Sebastian Baumgarten et Mariame

Clément. En quelques années, elle s'est établie comme une chanteuse recherchée dans le répertoire baroque ainsi que dans le rôle de Carmen. Elle s'est produite à l'Opéra de Zurich, au Staatsoper Berlin, aux festivals de Glyndebourne et d'Aix-en-Provence, au *Bolchoï* à Moscou, au Théâtre de Bâle, au Théâtre de La Monnaie, au Concertgebouw Amsterdam et au Theater an der Wien. Parmi ses productions notables, citons *The Rape of Lucretia* à Berlin, le rôle-titre de *Carmen* au Den Norske Opera, *Wozzeck* au Teatro Real de Madrid, Amastre dans *Serse* et Ino dans *Semele* au Komische Oper Berlin, à l'Opéra de Graz et à l'Opéra allemand du Rhin, *Elektra* au BBC Proms ainsi que la première mondiale de *Mahlermania* par Nico and the Navigators à Berlin et Rouen. En 2019/20, elle fait ses débuts à l'Opéra National des Pays-Bas pour *Rodelina* (rôle d'Eduigüe), à l'Opéra d'État de Hambourg en Bradamante dans *Alcina*, à l'Opéra d'État de Bavière en Emilia dans *Otello*, au Festival de Salzbourg en 3^e *Dame dans La Flûte enchantée*. Sa discographie comprend des enregistrements CD et DVD/Blu-Ray d'*Alcina* (Aix-en-Provence), *Béatrice et Bénédicte* (Glyndebourne), *Die Liebe der Danae* et

Mahlermania (Opéra allemand de Berlin) ainsi que de *Giasone* (Vlaamse Opera). Elle chante pour la première fois à l'Opéra Comique.



GEORG NIGL
BARYTON
MACBETH

Le baryton autrichien Georg Nigl aborde la musique en tant que soprano dans le chœur d'enfants des Wiener Sängerknaben. Ses études auprès de Hilde Zadek orientent sa carrière vers le chant. Aujourd'hui, ses interprétations se distinguent par leur expressivité et par leurs affinités avec le théâtre parlé. Il interprète sur les scènes internationales un répertoire varié avec, pour rôles favoris, Papageno (*Die Zauberflöte*) et les rôles-titres de *L'Orfeo* et de *Wozzeck*. Il collabore avec les chefs Teodor Currentzis, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, Kent Nagano, Daniel Barenboim, Valery Gergiev, etc. et avec les metteurs en scène Andrea Breth, Romeo Castellucci, Frank Castorf, Hans Neuenfels, Johan Simons, Dmitri Tcherniakov, Sasha Waltz, etc. Spécialiste de musique contemporaine, il crée de nombreux rôles et inspire

des œuvres à Pascal Dusapin, Friedrich Cerha, Georg Friedrich Haas et Wolfgang Rihm. À la Monnaie, Georg Nigl défend le répertoire contemporain : il chante Lui (*Passion*), *O Mensch!* et Achilles (*Penthesilea*, création mondiale) de Pascal Dusapin. Il incarne en 2015 le rôle-titre de *Jakob Lenz* (Rihm), qui lui vaut d'être élu Chanteur d'opéra de l'année. Il incarne également Mercurio (*La Calisto*, Cavalli), Kuligin (*Kát'a Kabanová*, Janáček), Frosch (*Die Fledermaus*, J. Strauss), Knusperhexe (*Hänsel und Gretel*, Humperdinck), le rôle-titre d'*Il Prigioniero* (Dallapiccola) et, la saison passée, Papageno. Parmi les temps forts de la saison 2019-20, citons la création mondiale au Musikfest Berlin de *Vermischter Traum*, un nouveau cycle de lieder que Wolfgang Rihm a composé pour lui ; le rôle-titre d'*Orest* (Manfred Trojahn) au Staatsoper de Vienne ; Peter (*Violetter Schnee*, Beat Furrer) au Staatsoper Berlin ; Don Alfonso (*Così fan tutte*) au Festival d'Aix-en-Provence ; et de nombreux récitals et concerts à Vienne, Munich, Amsterdam et Copenhague. Depuis 2014, Georg Nigl enseigne le chant à la Staatliche Hochschule für Musik de Stuttgart. Il chante pour la première fois à l'Opéra Comique.



EKATERINA LEKHINA
SOPRANO
WEIRD SISTER

La soprano russe Ekaterina Lekhina a étudié à l'Académie de Chant choral de Moscou la direction de Vladimir Spivakov, se produisant entre autres au Concertgebouw d'Amsterdam, à La Seine Musicale à Paris et au Cadogan Hall à Londres. Ekaterina Lekhina a participé à l'enregistrement de *L'Amour de loin* (Kaija Saariaho) sous la direction de Kent Nagano. Ce CD a reçu un Diapason d'Or et le Grammy Award du meilleur enregistrement d'opéra. Cette saison, elle interprète également Zerbinetta au Teatro Colón à Buenos Aires, Olympia et Gilda à l'Opéra de Monte Carlo et *L'arbore di Diana* à Montpellier.



LILLY JØRSTAD
MEZZO-SOPRANO
WEIRD SISTER

La mezzo-soprano norvégienne Lilly Jørstad, née en Russie, a effectué ses études de chant au Conservatoire de sa ville natale, Astrakhan, puis à l'Université de Tromsø. En 2012, elle poursuit ses études à l'Accademia Rossiniana à Pesaro où elle débute en Marchese Melibea et de Modestina (*Il viaggio a Reims*) sous la direction

d'Alberto Zedda. Cette même année, elle se produit en récital à l'Académie Mariinsky à Saint-Pétersbourg. En 2015, elle entre à l'Accademia Teatro alla Scala à Milan, où elle chante Angelina (*La Cenerentola*) dans une production jeune public. Elle se produit aussi en concert sous la direction de Zubin Mehta, de Stefano Ranzani et de Nayer Nagui. Elle fait ses débuts au Teatro alla Scala en Rosina (*Il barbiere di Siviglia*) sous la direction de Massimo Zanetti, aux côtés de Leo Nucci en Figaro et de Ruggero Raimondi en Don Basilio. Parmi ses engagements récents et à venir, citons les rôles de Rosina au Wiener Staatsoper, au Bayerische Staatsoper à Munich, au Teatro Argentina à Rome ainsi qu'à l'Opéra Bergen; Siebel (*Faust*) à l'Opernhaus Zürich; Meg (*Falstaff*) dans une production de Z. Mehta et David McVicar à Vienne; la *Neuvième symphonie* de Beethoven à Milan et à Grenade avec l'Orchestre du Teatro San Carlo di Napoli et à Taormine avec l'Orchestre du Teatro Massimo di Palermo, toujours sous la direction de Z. Mehta, avec qui elle a également interprété le *Te Deum* de Bruckner à l'Opéra di Firenze. Elle interprètera Smeton (*Anna Bolena*, Donizetti) à Lisbonne; Angelina (*La Cenerentola*) pour ses débuts au Staatsoper Stuttgart; Rosina à Oslo; *La Mort de Cléopâtre*

(Berlioz) à Tokyo sous la direction de Paolo Carignani ; le *Requiem* de Mozart au Concertgebouw à Amsterdam avec Markus Stenz. Elle fera en outre ses débuts dans le rôle-titre de *Tancredi* (Rossini) à Bari et en Cherubino (*Le nozze di Figaro*) à Hambourg.



CHRISTEL LOETZSCH
MEZZO-SOPRANO
WEIRD SISTER

La mezzo-soprano allemande Christel Loetzsch fait ses études de chant à la Hochschule für Musik Franz Liszt à Weimar puis au Conservatoire Giuseppe Verdi à Milan. Elle se perfectionne auprès de Brigitte Fassbaender et s'approprie un répertoire très varié : les rôles mozartiens de Zerlina (*Don Giovanni*), Cherubino (*Le nozze di Figaro*), Sesto (*La clemenza di Tito*) et Dorabella (*Così fan tutte*) le rôle rossinien de Rosina (*Il barbiere di Siviglia*) ; le répertoire français à travers le rôle de Charlotte (*Werther*) et le rôle-titre de *Carmen*. Elle interprète les rôles travestis de Der Komponist (*Ariadne auf Naxos*), Octavian (*Der Rosenkavalier*) et Romeo (*I Capuleti e i Montecchi*) et se produit également en Leonora

(*La favorita*, Donizetti). Sa carrière prend son envol avec ses débuts en Zerlina à l'été 2012 aux Arènes de Vérone, dans une production mise en scène par Franco Zeffirelli, et avec son interprétation de Dorabella à l'Opéra de San Francisco. Les saisons suivantes, elle est membre du Semperoper de Dresde où elle interprète notamment Rosina et Cherubino, tout en élargissant son répertoire à Hänsel (*Hänsel und Gretel*) et Dryade (*Ariadne auf Naxos*). Elle fait par ailleurs ses débuts en Octavian au Landestheater Coburg et en Leokadja Begbick (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Weill) à Gera. Elle s'est récemment tournée vers le répertoire wagnérien en faisant ses débuts en Fricka dans *Das Rheingold* et *Die Walküre* au Landestheater Niederbayern.



MATTHEW BEST
BASSE
GHOST

Matthew Best a fait ses études musicales au King's College de Cambridge et au National Opera Studio, ainsi qu'auprès d'Otakar Kraus, Robert Lloyd et Patrick McGuigan, avant de recevoir en 1981 le prix Decca-Kathleen Ferrier. Chanteur

depuis plus de trente-cinq ans, il est aussi compositeur, arrangeur et professeur de chant, et travaille par ailleurs régulièrement comme chef de chœur et d'orchestre à travers le Royaume-Uni et l'Europe. En tant que chanteur, il se produit dans les grandes maisons d'opéra du Royaume-Uni, d'Europe et des États-Unis : Royal Opera, English National Opera, Welsh National Opera, Scottish Opera, Opera North et bien d'autres lieux au Royaume Uni ; Théâtre du Châtelet, operas de Lyon, Nancy, Rouen, Nice ; opéras de Francfort, Stuttgart, Cologne, Oper Leipzig ; Théâtre de la Monnaie (Bruxelles), Vlaamse Opera, Netherlands Opera, Royal Swedish Opera ou encore Santa Fé Opera, Florida Grand Opera, Hong Kong... Il a travaillé avec les chefs d'orchestre V. Gergiev, R. Muti, B. Haitink, C. Davis, A. Davis, Z. Mehta, A. Nelsons, E.-P. Salonen, I. Svetlanov, M. Sanderling, C. Mackerras, N. Marriner, D. Runnicles, J. E. Gardiner, R. Hickox, R. Leppard, J. Nelson and D. Gilbert, etc. Son vaste répertoire inclut plus d'une centaine de rôles de basse, baryton-basse et baryton. Fondateur (en 1973) et directeur artistique de Corydon Singers et Corydon

Orchestra, il a réalisé plus de trente enregistrements pour le label Hyperion, dont trois ont été finalistes pour le Choral Award in Gramophone, et plusieurs autres sélectionnés comme recommandés.



GRAHAM CLARK
TÉNOR
PORTER / HECAT

Né à Littleborough dans le Lancashire, le ténor anglais Graham Clark a étudié avec Bruce Boyce avant de commencer sa carrière au Scottish Opera en 1975. Il a été membre principal de l'English National Opera de 1978 à 1985. Au cours de sa longue carrière, Graham Clark a chanté dans toutes les grandes maisons d'opéra britanniques, et s'est produit dans le monde entier - Deutsche Oper de Berlin, Teatro Real à Madrid, Teatro alla Scala à Milan, Opéra de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre du Châtelet, Bayreuther Festspiele, Metropolitan Opera à New York... Il est particulièrement associé aux œuvres de Richard Wagner, interprétant tour à tour Loge et Mime dans le *Ring*. Son répertoire inclut également Mephistopheles (*Doktor Faust*, Busoni) qui lui vaut un Olivier Award de

la meilleure performance lyrique en 1986, Bégearss dans la première mondiale de *The Ghosts of Versailles* (Corigliano), Captain Vere (*Billy Budd*, Britten) ou encore Ein Tanzmeister (*Ariadne auf Naxos*). En 2011, il fait ses débuts en tant que comédien au Grand Théâtre de Luxembourg dans le rôle-titre de *The Trial of Socrates* d'après l'Apologie de Socrates de Platon. Concertiste actif, il se produit dans de nombreux festivals, de Chicago à Anvers en passant par Milan, Lucerne et Tel-Aviv. Il a enregistré de nombreux disques et DVD pour les plus grands labels. Parmi ses projets récents, signalons *Wozzeck* à Berlin, *Falstaff* à Glyndebourne, *Capriccio* et *Tristan und Isolde* à Londres. La saison passée, il a interprété Kunz Vogelgesang (*Die Meistersinger von Nürnberg*) aux Festtage de Berlin (dir. Daniel Barenboim) et a été invité à la Monnaie pour incarner le Vieux Prisonnier dans *De la maison des morts* (K. Warlikowski). Graham Clark a reçu le Memorial Award de la Wagner Society de Londres en 2001 et le Sherwin Award de la Wagner Society of Southern California en 2009 ; il a également été nommé aux Emmy Awards pour sa carrière exceptionnelle à l'opéra.

CHŒUR ACCENTUS / OPÉRA DE ROUEN NORMANDIE

Complément naturel de l'Orchestre et, comme celui-ci, composante artistique à part entière de l'Opéra de Rouen Normandie, le Chœur accentus / Opéra de Rouen Normandie est un ensemble de chanteurs professionnels non permanents sollicités en fonction des besoins des productions. Placé sous l'autorité artistique d'accentus, ensemble dirigé par Laurence Equilbey, il affiche une géométrie très variable épousant l'effectif des ouvrages présentés à l'Opéra de Rouen Normandie. Chaque spectacle est l'occasion d'une rencontre avec un chef de chœur choisi en fonction de l'esthétique de l'ouvrage proposé. Le Chœur se produit notamment sur la scène du Théâtre des Arts de Rouen à l'occasion de la plupart des productions lyriques de cette structure, mais également en tournée en région et au-delà, suivant les activités de la saison. Sa vocation, sa formation et son ambition le conduisent aussi à proposer sa collaboration aux opéras, troupes ou festivals dépourvus de moyens choraux et souhaitant faire appel à un ensemble expérimenté.

Sopranos Émilie Husson, Émilie Brégeon, Leïla Zlassi, Maria-Christina Rechard, Zulma Ramirez, Kristina Vahrenkamp, Leïla Galeb, Anne-Marie Jacquin

Altos Caroline Chassany, Emmanuelle Biscara, Florence Barreau, Émilie Nicot, Margot Melloull, Maria Kondrashkova, Emmanuelle Heim, Saskia Salembier

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE

MIKKO FRANCK
DIRECTEUR MUSICAL
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, la forme originale de ses concerts, les artistes qu'il convie et son projet éducatif et citoyen. Cet « esprit Philhar » trouve en Mikko Franck, son directeur musical depuis 2015 et jusqu'en 2022, 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. Mikko

Franck a succédé à Gilbert Amy, Marek Janowski et Myung-Whun Chung, mais ses 80 ans d'histoire ont aussi permis à l'Orchestre Philharmonique d'être dirigé par de grandes personnalités musicales, d'Inghelbrecht à Gustavo Dudamel, en passant par Copland, Boulez, Y. Temirkanov, E.-P. Salonen, K. Nagano ou B. Hannigan. Après des résidences au Théâtre des Champs-Élysées puis à la Salle Pleyel, l'Orchestre Philharmonique partage désormais ses concerts parisiens entre l'Auditorium de Radio France et la Philharmonie de Paris. Il est régulièrement en tournée en France (Lyon, Toulouse, Aix-en-Provence, Folle Journée de Nantes, Chorégies d'Orange, Festival de Saint-Denis...) et dans le monde (Philharmonie de Berlin, Konzerthaus de Vienne, Elbphilharmonie, NCPA à Pékin, Suntory Hall à Tokyo, Festival international des orchestres de radio de Bucarest, Festival Rostropovitch à Moscou...). Mikko Franck et le Philhar engagent une politique discographique ambitieuse avec le label Alpha et proposent leurs concerts en diffusion radio et vidéo sur l'espace « Concerts » du site francemusique.fr et ARTE Concert.

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, des concerts participatifs... Avec Jean-François Zygel, il poursuit ses *Clefs de l'orchestre* (diffusées sur France Inter, France Télévisions et la RTBF) à la découverte du grand répertoire. L'Orchestre Philharmonique de Radio France et Mikko Franck sont ambassadeurs de l'Unicef.

Violons solos - Hélène Colletterie, 1^{er} solo ; Ji Yoon Park, 1^{er} solo

Violons - Virginie Buscail, 2^e solo ; Nathan Mierdl, 2^e solo ; Marie-Laurence Camilleri, 3^e solo ; Mihai Ritter, 3^e solo ; Cécile Agator, 1^{er} chef d'attaque ; Pascal Oddon, 1^{er} chef d'attaque ; Juan-Firmin Ciriaco, 2^e chef d'attaque ; Eun Joo Lee, 2^e chef d'attaque ; Emmanuel André ; Joseph André ; Cyril Baletton ; Emmanuelle Blanche-Lormand ; Martin Blondeau ; Floriane Bonanni ; Florence Bouanchaud ; Florent Brannens ; Guy Comentale ; Aurore Doise ; Françoise

Feyler-Perrin ; Béatrice Gaugué-Natorp ; Rachel Givélet ; Louise Grindel ; David Haroutunian ; Mireille Jardon ; Jean-Philippe Kuzma ; Jean-Christophe Lamacque ; François Laprévotte ; Amandine Ley ; Arno Madoni ; Virginie Michel ; Ana Millet ; Céline Planes ; Sophie Pradel ; Marie-Josée Romain-Ritchot ; Mihaëla Smolean ; Isabelle Souvignet ; Thomas Tercieux ; Anne Villette

Altos - Marc Desmons, 1^{er} solo ; Christophe Gaugué, 1^{er} solo ; Fanny Coupé, 2^e solo ; Aurélie Souvignet-Kowalski, 2^e solo ; Daniel Vagner, 3^e solo ; Marie-Émeline Charpentier ; Julien Dabonneville ; Sophie Groseil ; Élodie Guillot ; Clara Lefèvre-Perriot ; Anne-Michèle Liénard ; Frédéric Maindive ; Benoît Marin ; Jérémy Pasquier ; Martine Schouman

Violoncelles - Éric Levionnois, 1^{er} solo ; Nadine Pierre, 1^{er} solo ; Jérôme Pinget, 2^e solo ; Anita Barbereau-Pudleitner, 3^e solo ; Jean-Claude Auclin ; Catherine de Vençay ; Marion Gailland ; Renaud Guieu ; Karine Jean-Baptiste ; Jérémie Maillard ; Clémentine Meyer ; Nicolas Saint-Yves

Contrebasses - Christophe Dinaut, 1^{er} solo ; Yann Dubost, 1^{er} solo ; Lorraine Campet, 2^e solo ; Édouard Macarez, 3^e solo ; Daniel Bonne ; Wei-Yu Chang ; Étienne Durantel ; Lucas Henri ; Boris Trouchaud

Flûtes - Magali Mosnier, 1^{er} flûte solo ; Michel Rousseau, 2^e flûte ; Anne-Sophie Neves, piccolo

Hautbois - Hélène Devilleneuve, 1^{er} hautbois solo ; Olivier Doise, 1^{er} hautbois solo ; Cyril Ciabaud, 2^e hautbois ; Anne-Marie Gay, 2^e hautbois et cor anglais ; Stéphane Suchanek, cor anglais

Clarinettes - Nicolas Baldeyrou, 1^{er} clarinette solo ; Jérôme Voisin, 1^{er} clarinette solo ; Jean-Pascal Post, 2^e clarinette ; Manuel Metzger, petite clarinette

Bassons - Jean-François Duquesnoy, 1^{er} basson solo ; Julien Hardy, 1^{er} basson solo ; Stéphane Coutaz, 2^e basson ; Wladimir Weimer, contrebasson

Cors - Antoine Dreyfuss, 1^{er} cor solo ; Sylvain Delcroix, 2^e cor ; Hugues Viallon, 2^e cor ; Xavier Agogué, 3^e cor ; Stéphane Bridoux, 3^e cor ; Isabelle Bigaré, 4^e cor ; Bruno Fayolle, 4^e cor

Trompettes - Alexandre Baty, 1^{er} trompette solo ; Jean-Pierre Odasso, 2^e trompette ; Javier Rossetto, 2^e trompette ; Gilles Mercier, 3^e trompette et cornet

Trombones - Patrice Buecher, 1^{er} trombone solo ; Antoine Ganaye, 1^{er} trombone solo ; Alain Manfrin, 2^e trombone ; David Maquet, 2^e trombone ; Raphaël Lemaire, trombone basse
Timbales - Jean-Claude Gengembre

Percussions - Renaud Muzzolini, 1^{er} solo ; Gabriel Benlolo ; Benoît Gaudelette ; Nicolas Lamothe

Harpes - Nicolas Tulliez

Claviers - Catherine Cournot

Musique de scène et de coulisses - Caroline Delume, archiluth (coulisses) ; Renaud Muzzolini, Catherine Lenert, percussions (coulisses et scène) ; Sabine Tavenard, piccolo (scène) ; Pablo Schatzman, violon (scène)



L'ÉQUIPE DE L'OPÉRA COMIQUE

CONSEIL D'ADMINISTRATION

PRÉSIDENT

Jean-Yves Larrouturou

PRÉSIDENTE D'HONNEUR

Maryvonne de Saint Pulgent

MEMBRES DE DROIT

Directrice Générale de la Création Artistique (Ministère de la Culture)

Sylviane Tarsot-Gillery

Secrétaire Général (Ministère de la Culture)

Marie Villette

Directrice du Budget (Ministère de l'Économie et des Finances)

Amélie Verdier

PERSONNALITÉS QUALIFIÉES

Mercedes Erra

Marie-Claire Janailhac-Fritsch

REPRÉSENTANTS DES SALARIÉS

Michaël Dubois

Dominique Gingreau

DIRECTION

Directeur

Olivier Mantei

Secrétaire

Karine Belcari

ADMINISTRATION ET FINANCES

Directrice administrative et financière

Nathalie Lefèvre

Délégué à la DAF

Nicolas Heitz

Cheffe comptable

Agnès Kolteïn

Comptable / régisseuse de recettes

Patricia Aguy

Employée administrative

Céline Dion

Agent comptable

Jean-Yves Blanc

RESSOURCES HUMAINES

Directrice des ressources humaines

Myriam Le Grand

Adjointe à la Directrice des ressources humaines, juriste en droit social

Pauline Lombard

Délégué à la direction des ressources humaines

Alexandre Meng

Responsable du service paie

Laure Joly

Adjoint à la Responsable de la paie, responsable du SIRH

Aïmad Hammar

SECRETARIAT GÉNÉRAL COMMUNICATION

Secrétaire général

Gérard Desportes

Secrétaire générale adjointe

Laure Salefranque

Attachée de presse

Alice Bloch

Responsable du mécénat

Camille Claverie-Rospide

Chef de projet mécénat

Paul-Henry Alayrac

Rédacteur multimédia

David Nové-Josserand

Chargé de communication éditoriale

Simon Feuvrier

Chargé de médiation

Maxime Gueudet

Assistante au secrétariat général

Salomé Journeau

Responsable du numérique et de son développement

Juliette Tissot-Vidal

Chargée d'administration, du protocole et des entreprises

Margaux Levavasseur

Cheffe du service des relations avec le public

Angelica Dogliotti

Cheffe adjointe du service des relations avec le public

Philomène Loambo

Apprenties

Morgane Debranche

Alizée Rollier

Stagiaire

Sixtine Justeau

Responsable de la billetterie

Théo Maille

Adjointe à la billetterie

Sonia Bonnet

Chargé.e.s de billetterie

Audrey Josset

Frédéric Mancier

Fanny Giordano

Cheffe du service de l'accueil

Laurence Coupaye

Chef adjoint

Stéphane Thierry

Ouvreur-euse-s

Alina Sarbaji

Thibaud Guillon-Marchi

Bastien Serini

Yannis Miadi

Nina Cruveiller

Lisa Arnaud

Kate Brihlante

Frédéric Cary

Lucien Chambard

Yves Chateignier

Sandrine Coupaye

Séverine Desonnais

Francesca Diprima

Auréli Fabre

Anne Fischer

Pauline Fourniat

Nicolas Guetrot

Youenn Madec

Julia Maillard

Mathilde Marault

Constance Mespoulet

Fiona Morvillier

Romane Peronne

Joana Rebelo

Fabien Terreng

Contrôleurs

Victor Alesi

Stefan Brion

Pierre Cordier

Matthias Damien

Vendeurs de programmes

Tom Belloir

Julien Tomasina

PRODUCTION COORDINATION ARTISTIQUE

Directrice de la production

et de la coordination artistique

Sophie Houllbrèque

Adjointe en charge de la coordination artistique

Maria Chiara Prodi

Administrateur-rices de production

Cécile Ducournau

Caroline Giovos

Antoine Liccioni

Chargée de production

Élise Griveaux

Assistante de production

Denise N'Cho Allepot

COLLABORATION ARTISTIQUE

Dramaturge

Agnès Terrier

Conseiller artistique

Christophe Capacci

ÉQUIPES TECHNIQUES

Directeur technique

François Muguet-Notter

Adjointe au Directeur technique

Agathe Herrmann

Secrétaire

Alicia Zack

Régisseur.se technique de production

Thomas Janot

Aurore Quenel

Régisseuse technique de coordination

Laure Martigne

Bureau d'études

Charlotte Maurel

Julie Rouxel

Régisseuse générale de coordination

Emmanuelle Rista

Régisseur-ses général.e

Michael Dubois

Annabelle Richard

Régisseuses de scène

Vanessa Laporte

Céverine Tomati

Régisseuse surtitrage

Lydie Pravikoff

Régisseur d'orchestre

Antonin Lanfranchi

Techniciens instruments de musique

Hugo Delbart

Cédric des Aulnois

William Vincent

Jérôme Paoletti

Alexandre Lalande

Apprentie au service de la régie

Nina Courbon

Chef du service machinerie et accessoires

Bruno Drillaud

Chefs adjoints du service machinerie / accessoires

Jérôme Chou

Laurent Pinet

Baptiste Vitez

Brigadier-Chef machiniste

Pablo Mejean

Mathieu Bianchi

Machinistes / accessoiristes

Frédéric Leclerc

Emilien Diaz

Predag Djuric

Adélaïde Presas

Jacques Papon

Jonathan Simonnet

Léa Bres

Antoine Cahana

Henri Broussalis

Germain Cascales

Pascal Boutrelle

Régis Demeslay

Jimmy Viola

Adrian Reina Cordoba

Théo Chaptal

Abdoulaye Sima

Emin-Samuel Sghaier

Caroline Costenoble

Myriam Cöen

Vincent Mittelmann

Philippe Langlade

Julien Bezin

Thomas Contreras

Samy Couillard

Michael Piroux

Jessica Williams

Chef du service audiovisuel

Quentin Delisle

Chef adjoint

Florian Gady

Étienne Oury

Technicien.ne.s audiovisuel

Céline Bakyz

Stanislas Quidet

William Leveugle

Julien Guinard

Damien Thiebault

Charly Clovis

Alternant

Eliot Paul-Kissel

Chef du service électricité

Sébastien Böhm

Chefs adjoints

Julien Dupont

François Noël

Sous-chef

Csaba Csoma

Électricien-ne-s

Sohail Belgaroui

Grégory Bordin

Cédric Enjoubault

Dominique Gingreau

Ridha Guizani

Daniel Mittelmann

Amélie Mao

Geoffrey Parrot

Nicolas Blactot

Louis Demacon

Olivier Ruchon

Cheffe du service couture, habillement, perruques-maquillage

Christelle Morin

Cheffe adjointe habilage

Clotilde Timku

Cheffe adjointe perruques-maquillage

Amélie Lecul

Cheffe adjointe couture

Marilyne Lafay

Couturières-habilleuses

Edith de Beco

Céline Curuchet

Juliette Jamet

Patricia Lopez-Morales

Attachée de production couture

Barbara Gassier

Cheffe d'atelier couture

Isabelle Reffad

Couturière

Ophélie Parmentier

Stagiaires couture

Émilie Grelbin

Habilleuses

Noémie Reymond

Valérie Caubel

Marie Courdavault

Alice François

Lucie Charvet

Béatrice Fournier

Responsable de production coiffure, perruques-maquillage

Amélie Lecul

Perruquier-ères / coiffeur-ses

Corinne Blot

Réjane Selmane

Floriane Seguin

Michael Benne

Perruquier-ères-coiffeur-euses-maquilleur-euses

Ludovic Binet

Caroline Boyer

Georgia Neveu

Gwendoline Quiniou

Sandrine Coraux

Marie Rouillet

Emmanuelle Flisseau

Karine Gauthier

Gilles Rimaud

Intendant, Responsable Bâtiment et Sécurité

Renaud Guitteaud

Adjoint du Responsable Bâtiment, Responsable du service intérieur

Christophe Santer

Chef de la sécurité et de la sûreté

Pascal Heiligenstein

Huissier-es

Agnès Brossais

Ignacio Gonzalez-Plaza

Gaëlle Oguer

Martin Lorenzo

Céline Le Coz

Cécilia Tran

Standardiste

Fatima Djebli

Ouvrier tous corps d'état

Noureddine Bouzelfen

MAÎTRISE POPULAIRE DE L'OPÉRA COMIQUE

Directrice artistique

L'OPÉRA COMIQUE REMERCIE

SES MÉCÈNES ET PARTENAIRES

..... Fondation pour
l'Opéra Comique



SES BIENFAITEURS, DONATEURS ET GRANDS DONATEURS

Ara Aprikian, Catherine et Michel Carlier, Jean Cheval, Sylvie Hubac et Philippe Crouzet, Isabelle de Kerviler, Didier Deconinck, Martine et Gérard Dedieu-Anglade, Max Drapier-Bekaert, G. F., Charles Foussard, Elisabeth et Hervé Gambert, Jean-Pierre Grenier, Marie-Claire Janailhac-Fritsch, Michel Lagoguey, Georges Lagrange, Jean-Yves Larrouturou, Catherine Lucet, Bernard Le Masson, Pâris Mouratoglou, Patrick Oppeneau, Olivier Schoutteten, Jean-Marc Solignac, Clothilde Théry, Anne et Laurent Tourres, Jérôme Vial

SES PARTENAIRES MÉDIA



Direction de la publication

Olivier Mantei

Rédaction, iconographie et édition

Agnès Terrier

Création graphique

Inconito

Photographies

[p. 8-49] Représentations de Macbeth *Underworld* au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, mise en scène Thomas Jolly, septembre 2019 (avec Magdalena Kožená en Lady Macbeth, Georg Nigl en Macbeth, Ekaterina Lekhina, Lilly Jørstad et Christell Loetzsch en Weir Sisters, Kristinn Sigmundsson en Ghost, Graham Clark en Porter et Hecat, Naomi Tapiola et Elyne Maillard en alternance en Child)
© Matthias Baus

Iconographies

Couverture Julia Lamoureux

[p. 20-23] Partition manuscrite de Pascal Dusapin, Éditions Salabert

Remerciements

L'Opéra Comique remercie le Théâtre Royal de la Monnaie, éditeur des premières versions des textes de ce programme, son responsable de la dramaturgie Reinder Pols, ainsi que les autrices et auteurs pour leur accord à la reprise de ces textes.

Impression

Alliance Partenaires Graphiques

LICENCE E.S.

1-1088 384 ; 2-1088 385 ; 3-1088 386

LOCATION

Téléphone

01 70 23 01 31

Internet

opera-comique.com

Guichet

1 place Boieldieu - 75002 Paris

Suivez-nous sur





GABRIELLE. L'ESSENCE D'UNE FEMME.

CHANEL

LA NOUVELLE EAU DE PARFUM